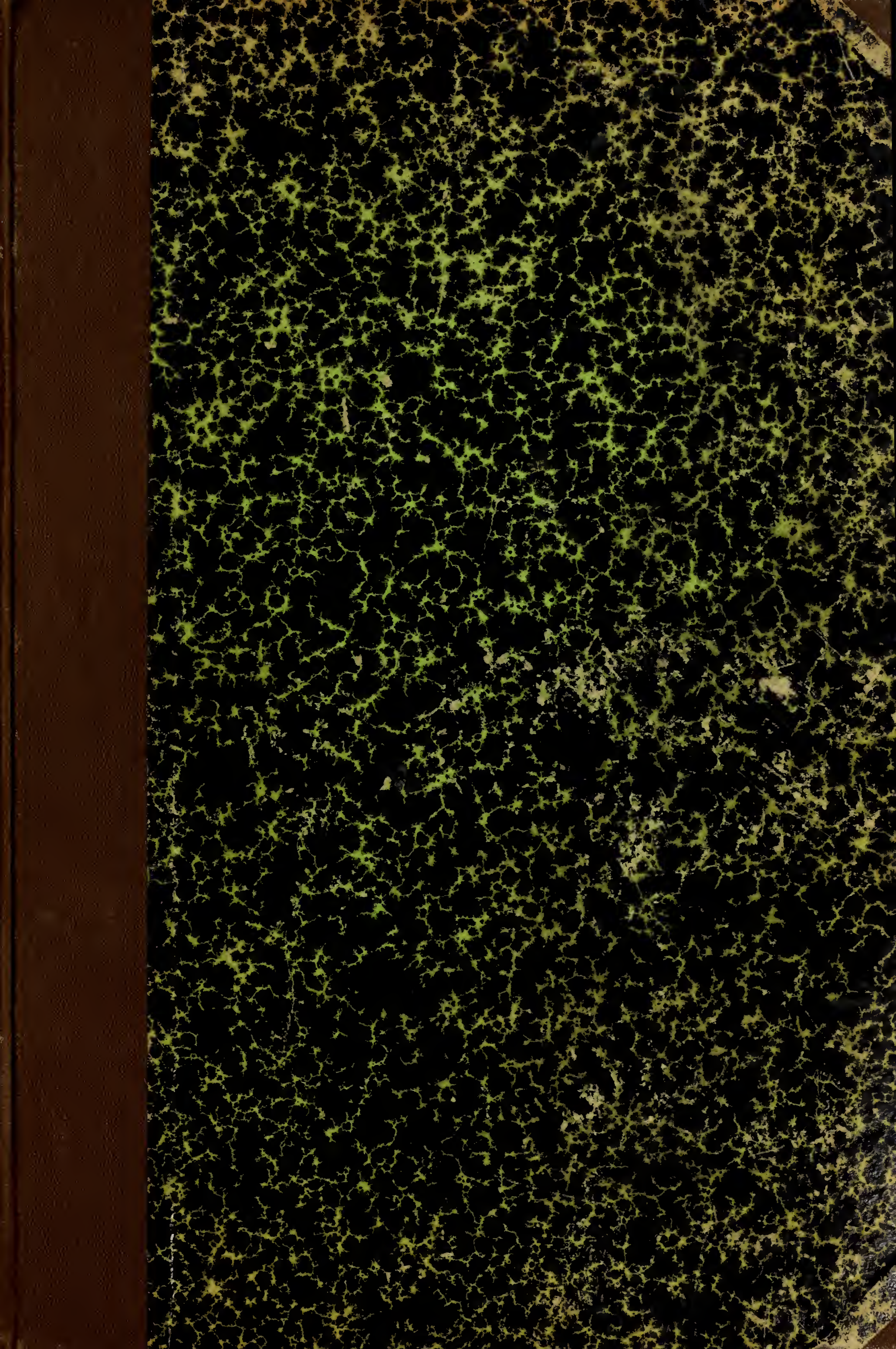
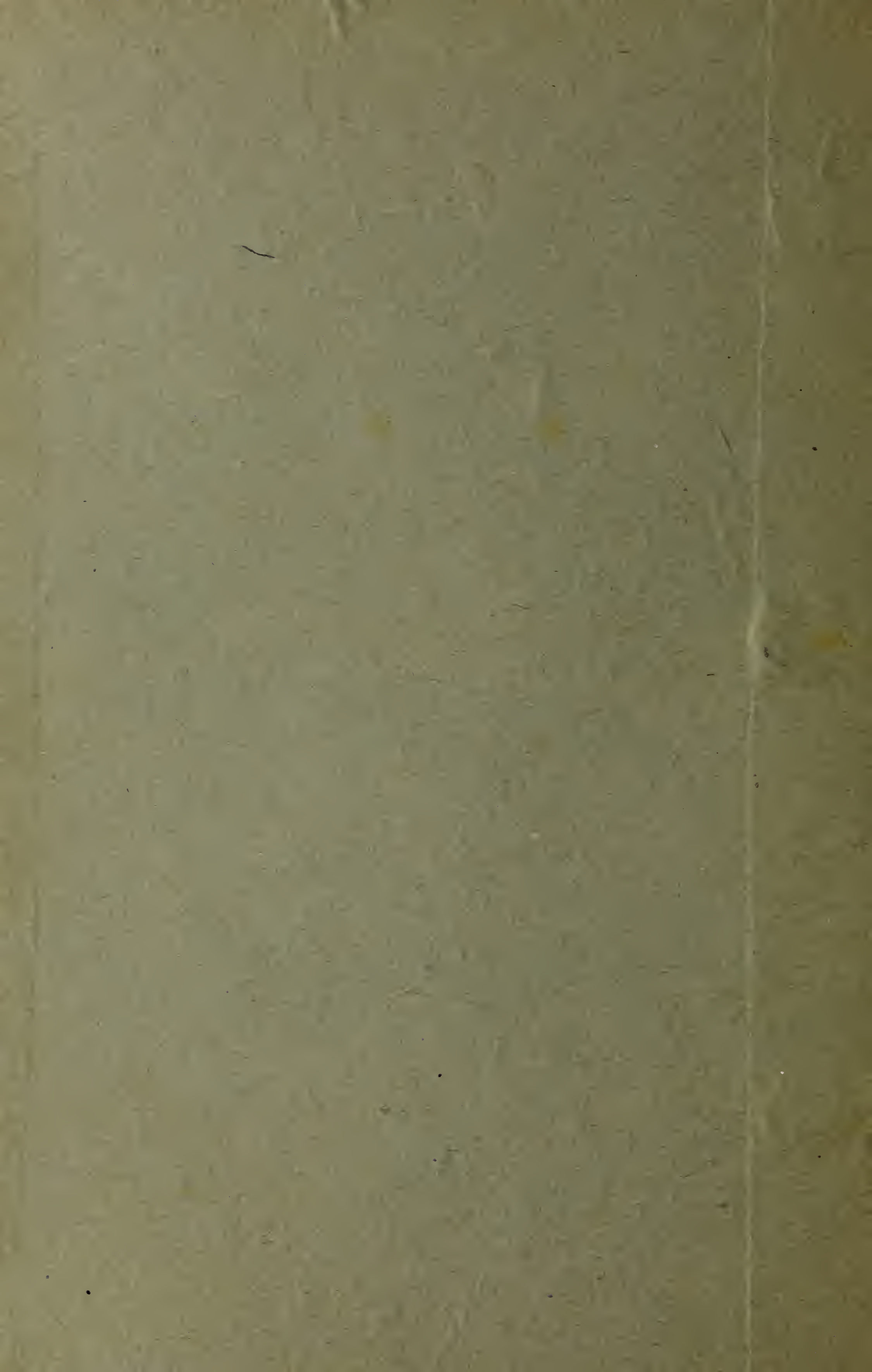








Stil- und Kompositionslehre für Maler

Unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung

Mit vier farbigen Tafeln und 44 Abbildungen im Text

Von

Franz Schmid-Breitenbach,

Kunstmaler in München



Stuttgart

Paul Neff Verlag (Carl Büchle)

1903

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

Herrn Professor

Dr. Richard Muther

in dankbarer Verehrung

gewidmet

Vorwort

Die Lektüre des Werkes »Ein Jahrhundert französischer Malerei von Richard Muther« mit seinen genialen Lichtblicken auf die Entwicklung der französischen Kunst veranlaßte mich, dieses Werk der Öffentlichkeit zu übergeben.

Muther war meines Wissens der erste moderne Schriftsteller, welcher es wagte, die Errungenschaften der neueren Kunst auf das wissenschaftliche Streben der epochemachenden französischen Künstler zurückzuführen und nachzuweisen, daß »nur dieser einseitig wissenschaftliche Geist fähig war, all die rein technischen Aufgaben zu lösen, die das Jahrhundert stellte«. Denn »nur in den technischen Ausdrucksmitteln kann man von einem Fortschritt in der Kunst reden«, sagt Max Liebermann, »die Kunst als solche schreitet nicht fort. So oft sich eine Persönlichkeit in ihr geoffenbart hat, ist sie am Ziel angelangt. So kann man von Raffael oder Rembrandt sagen, daß sie vollendet waren, und insofern können wir es nicht besser machen wollen. Aber wir können etwas anderes wollen, denn die Kunst ist unendlich wie die Welt, sie ist die Welt. Es führen viele Wege nach Rom, aber jeder Künstler muß seinen eigenen gehen. Jede wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, in welcher Richtung sie sich auch dokumentiert haben möge, wird zur Unsterblichkeit eingehen.«

Während die Holländer die technischen Errungenschaften ihrer Vorgänger eifrig pflegten und selbst die Franzosen trotz ihres unruhigen Temperamentes dieselben nicht vernachlässigten,*) ließen sich die Deutschen, welche sonst so stolz auf ihr wissenschaftliches Streben sind, nur »von dunklen Gefühlen und halb unbewußten Perzeptionen« leiten und ordneten sich mit Verleugnung

*) Daß die Franzosen selbst während der Herrschaft der impressionistischen Richtung in der Verwerfung der Ästhetik, des Linienaufbaues, der Farbenharmonie u. s. w. weniger revolutionär vorgingen als die Deutschen, werde ich an Bildern von Manet, Besnard, Raffaelli, Degas u. a. nachweisen.

ihrer Individualität fremden Einflüssen unter; sie traten die Erbschaft einer »gewissen malerischen Kultur« nicht an, obwohl »es sich nur ein Genie gestatten kann, barbarisch zu sein, die große Mehrzahl der Künstler aber, die bekanntlich nicht aus Genies besteht, den Mangel durch Kultur ersetzen muß«.

Die notwendige Folge dieses bedauerlichen Strebens der Deutschen, Verhältnisse zu schaffen, unter denen sich nur Genies entwickeln können, war trostloser Manierismus — eine Reihenfolge divergierender Richtungen, denen jede innere Berechtigung fehlte, da sie nicht individuellen oder zeitgenössischen Anschauungen und Empfindungen entsprangen, sondern nur Nachahmungen von reinen Äußerlichkeiten fremder Kunstwerke waren.

Diesem noch bestehenden Mißstand nach Möglichkeit entgegenzutreten, dem Wissenschaftlichen in der Kunst zu seinem Recht zu verhelfen, ist der Zweck dieses Buches. Der angehende Maler soll durch dasselbe nach Absolvierung des rein Handwerklichen in der Kunst alles unumgänglich nötige Wissenswerte in der Ästhetik, Formen-, Farben- und Kompositionslehre der Malerei in leichtfaßlicher Weise mitgeteilt erhalten, um befähigt zu werden, einerseits für *jede gegebene geistige Anregung* die *stilgerechte Darstellungsart* zu finden, andrerseits das *Charakteristische* jeder Erscheinung schnell zu erfassen und das *malerisch Wirkungsvolle* derselben in verständlicher und geschmackvoller Weise so wiederzugeben, daß der *Erscheinung* selbst wie der *eigenartigen Ausdrucksweise* des *Künstlers* volle Gerechtigkeit wird.

Die Anführung der wechselnden Auffassungen eines Stoffes und der verschiedenen Methoden der Darstellung werden verhüten, daß der unselbständige Maler eine einzige, die ihm allein zur Kenntnis oder zum Verständnis gelangte, nachahmt und dadurch dem Manierismus verfällt. Diesen nach Möglichkeit zu verhüten, wird der Leser auch stets auf den Vorwurf und den Zweck des Bildes hingewiesen, die je nach ihrer Art die verschiedenste Auffassung und Darstellung nötig machen. Durch diese Hervorhebung der Stilforderungen soll der Leser zum Nachdenken über Mittel und Ziel seiner Tätigkeit angeregt werden.

Die Lehren dieses Buches sind nicht den Werken der Vergangenheit und Gegenwart entnommen, um gedankenlos und ängstlich genau befolgt zu werden, sondern um eine sichere Grundlage für neue Lehren zu bilden, die neuen Zielen entsprechen sollen. Wer die künstlerische Tradition mißachtet und jede Regel nur anerkennen will, wenn sie das Resultat seiner

eigenen Kunstbetätigung ist, der wird am Schluß seines Lebens vielleicht erst da ankommen, wo seine Vorfahren längst angelangt waren.

Im geistigen Besitz des »Wissenschaftlichen in der Kunst«, wird der Kunstjünger sein Vorwärtsstreben dann instinktiv in jene Bahnen lenken, welche seiner Eigenart angemessen und welche entwicklungsfähig sind.

In der beigegebenen Liste sind diejenigen Werke angeführt, welche ich zur Bearbeitung meines Buches benützte. Die in Anführungszeichen gebrachten Textstellen sind wörtliche Zitate aus obigen Büchern.

Möge es mir gelingen, zur Heranbildung der angehenden Künstler dadurch etwas beizutragen, daß ich ihnen den Stoff, welcher ihnen während ihrer Lehrzeit in der Akademie oder in einem Privat-Atelier kaum erschöpfend gelehrt werden kann, in annähernder Vollständigkeit klar lege. Möge dieses Buch den fertigen Künstlern aber ein Nachschlagebuch in schwierigen Fällen sein und sie befähigen, der Kunst neue Wege zu ebnen.

Der Verfasser

Inhalts-Verzeichnis

I. Theoretischer Teil

Einleitung

Unter Komposition versteht man die Zusammenfügung einzelner Teile zu einem einheitlichen Ganzen. In der Kunst der Malerei bedeutet sie die Verbildlichung der vom Künstler erfaßten Idee (Motiv, Thema, Vorwurf) durch Zeichnung, Schattierung und Farbengebung.

Die Gabe der Komposition ist nicht so sehr angeboren als das Resultat einer Geistesarbeit, welche sich auf der Naturanlage für charakteristische Auffassung und dem teils ererbten, teils erworbenen Schönheitsgefühl für Formen und Farben aufbaut und unterstützt wird von der Kenntnis der Kompositionsweise unserer Vorgänger.

Die Kompositionslehre ist keine willkürliche Erfindung einiger Künstler, sie gründet sich vielmehr auf das Gefühlsleben des Menschen. Der durch die Erfahrung geläuterte Geschmack hat uns längst gelehrt, daß eine Komposition nicht planlos sein darf, sondern sich nach der Idee des Gemäldes organisieren muß, wenn sie die Empfindung des Beschauers sympathisch beeinflussen will. Schon der Bau unseres Auges, der uns nicht erlaubt, große Flächen mit einem einzigen Blick zu umfassen, weist uns darauf hin, die Idee zu zergliedern, den wichtigsten Teil derselben aber in den mittleren Raum des Bildes zu bringen, weil nur das Centrum eines relativ kleinen Kreises dem Auge scharf und klar zum Bewußtsein kommt.

Da die einfachen Empfindungen, welche ihren Ursprung in den eigenen Lebensäußerungen und in den Einwirkungen des Familienlebens auf uns haben, seit Jahrtausenden gleich geblieben sind, stehen auch jene Regeln der Kompositionslehre, welche sich aus dem Kreise dieser Seelentätigkeit entwickelt haben, unveränderlich fest.

Die komplizierten Empfindungen jedoch, welche durch die Einflüsse der Gesellschaft, Religionsgemeinschaft, Zeitströmung u. s. w. entstehen, sind Ursache jener wechselnden Regeln, welche nur für die betreffende Zeit, den betreffenden Ort u. s. w. Gültigkeit haben.

Die Mannigfaltigkeit der Individualität der Künstler wie der oben geschilderten Einflüsse ist die Ursache der verschiedenen Kompositionsstile.

Die Kompositionslehre enthält die allgemeinen Regeln, welche sich aus beiden Empfindungskreisen entwickeln, und weist ihre Wirkung auf die Malerei nach, die Stillehre jedoch sondert diese Regeln nach den Empfindungskreisen und stößt jene ab, welche mit den gewollten Gefühlsregungen nicht harmonisch wirken. Beide Lehren ergänzen sich; keine ist ohne die andere denkbar, oder sie sinkt zum leeren Formelkram hinab.

Wahl des Motives

In der Kunst der Malerei sollen Empfindungen ausgedrückt und durch das Auge dem Beschauer mitgeteilt werden. Je einfacher und tiefer die Empfindung ist, welche den Künstler zu seinem Werk begeistert hat, desto mitteilsamer und packender wird auch die Wirkung desselben auf den Beschauer sein, da jede in das Bild gelegte Idee nur nach Maßgabe des intellektuellen Wertes des Beschauers mitteilbar ist.

Diese Empfindung muß aber dem Gefühlsleben des Künstlers entsprungen sein, um das Werk vollständig zu durchgeistigen; jede geheuchelte, nur von der kombinierenden Phantasie erzeugte, wirkt unecht und erregt keine Mitempfindung beim Beschauer.

Wir sollen daher nur malen, was mit unserer Seelentätigkeit aufs innigste zusammenhängt, mit unserer Eigentümlichkeit, unserer Anschauungsweise verwachsen ist, denn die Kunst ist eine Sprache, die jeder einzelne wie jede Nation nur in der ihr angeborenen Mundart vollständig beherrscht.

Eine Kunst, die keinen Zusammenhang mit dem modernen Leben hat, die dem Beschauer nur erzählt, welche Eindrücke z. B. unsere Ahnen haben konnten, bildet stets eine Dissonanz zwischen der modernen Anschauungs- und Empfindungsweise und derjenigen der damaligen Zeitströmung. Wer noch so getreu im Geist der Alten zu arbeiten glaubt, wird doch nur — wenn auch unbewußt — den Geist des eigenen Zeitalters im alten Gewand wiedergeben, somit leicht in den Fehler fallen, statt eines historischen Bildes eine Maskenunterhaltung zu malen.

Diejenigen Bilder werden stets am besten, in welchen der Maler den Teil der Welt schildert, in dem er geboren und erzogen, mit dem er also geistig eng verwachsen ist. Die Charakteristik seiner Gestalten wird ihm dann ohne geistige Anstrengung gelingen. Die Personen, aus dem vollen Leben gegriffen, leben in seinen Bildern wirklich, sie posieren nicht und ergreifen daher den Beschauer, der sich in ihre Mitte versetzt fühlt, vollständig.

Nie hätten Defregger und Millet z. B. ihre künstlerische Höhe erreicht, wenn sie andere Motive für ihre Bilder gewählt, wenn sie nicht das gemalt

hätten, was sie — weil ihrem gewohnten Gedankenkreis entsprungen — vollständig beherrschten.

Nur wo die seelische Empfindung mit feinem malerischen Sinn vereint das technisch Mögliche anstrebt, kann ein wahres Kunstwerk entstehen. Ein technisch vorzügliches Bild von feinster malerischer, aber ohne seelische Empfindung wird nie den Vergleich mit ersterem dauernd aushalten, denn »nur Seele spricht zur Seele, und nur die Seele, nicht der Körper, ist unsterblich«.

Wer ohne die nötige künstlerische Kraft des Erfindens seine Motive einer Schwesterkunst (Dichtkunst) entnimmt, wird, wenn er auch der Gefahr entgeht, eine bloße Illustration zu schaffen, doch fast immer den Beschauer enttäuschen. Dieser vermißt so ungern die dichterischen Schönheiten, welche sich malerisch nicht wiedergeben lassen (siehe Seite 22), daß er sich nur mit geteilten Gefühlen den Schönheiten des malerischen Eindruckes hingibt.

Eine eigentümliche Stellung nimmt die Musik zur Malerei ein. Wenn der Maler auch nur das bildlich darstellen kann, was er dem Eindruck seiner Augen verdankt, so hat er doch eine solche Macht über die Phantasie des Beschauers, daß er demselben die Illusion einer fernen Musik dadurch verschafft, daß er spielende Personen malt. Wie viel dieselbe zur Steigerung der Stimmung beiträgt, sehen wir schon auf den Bildern Filippo Lippis.

Auf tiefster Stufe jedoch steht jenes Bild, welches das rein Malerische in den Hintergrund drängend nur erzählt, somit mehr den Verstand als die Phantasie des Beschauers anregt und beschäftigt.

Wenngleich das Sinnenreizende wie das Ekelhafte im allgemeinen dem Künstler verbotene Früchte sein sollen, da sie einer ästhetischen Betrachtung entgegenarbeiten, so kann es doch Fälle geben, wo die Charakteristik die Hereinziehung derselben verlangt.

Es ist stets bezeichnend für den Verfall der Kunst einer Zeit, wenn das rein Sinnliche nicht mehr in vereinzelten Bildern, sondern in breiten Massen als Motiv der künstlerischen Tätigkeit auftritt. Wohl gehört eine gesunde Sinnlichkeit*) ebenso zu den unbedingten Erfordernissen einer Künstlernatur wie die Lebensfreude zu jedem gesunden Menschen, aber beide dürfen nie die vornehme Feinheit der Empfindung, das Streben nach dem Edlen verlieren. Wer in das Materielle hinabsinkt, ist ebensoweit vom richtigen Weg abgekommen wie derjenige, welcher sich durch krankhaft gesteigerte Empfindsamkeit einer weichlichen Sentimentalität oder der Prüderie hingibt.

Die Künstler vergessen nur zu oft, daß ihre Werke nicht nur dem Urteil der Kollegen, sondern auch dem der breiten Masse der Kunstfreunde unterstehen. Wenn das Urteil jener auch in technischer Beziehung strenger ist,

---

*) Im Gegensatz zur perversen, hysterischen Sinnlichkeit, der sich in Visionsbildern der alten kirchlichen Kunst und in manchen modernen Bildern, z. B. étude d'enfant von E. Amaury-Duval ausspricht.

so rechtet diese mit der Auffassung der Idee und mit der Logik der Darstellung um so strenger und erweist sich Verstößen gegen den Geschmack und die Folgerichtigkeit um so empfindlicher.

Haben wir bisher besprochen, was der Künstler im Bereich seines Willens findet, so kommen wir nunmehr zu den Verpflichtungen, welche aus der Wahl des Motives entspringen, zu den Anforderungen, welchen jedes Bild entsprechen muß, das zum Kunstwerk gestempelt werden will.

Jedes Gemälde muß, gleichviel ob das Thema desselben dem Bereich des Lebenden oder des Leblosen angehört, stets die geistige Verarbeitung eines sinnlich darstellbaren Eindruckes in seiner charakteristischsten Form sein. Gleichgültig ist dabei, ob die Anregung hiezu rein geistiger Natur, der Phantasie entsprungen oder durch einen Sinneseindruck hervorgerufen wurde.

Das Schwergewicht der Idee zum Kunstwerk muß jedoch nicht immer auf der Form jedes einzelnen dargestellten Gegenstandes liegen – wie bei der Plastik –, sondern es kann auch auf der Lichtwirkung (im Ton) oder auf der Farbengebung beruhen.

Die Beherrschung der Mittel, welche dem Maler in der Ausübung seiner Kunst zur Verfügung stehen, wird erst durch jahrelangen, unermüdlichen Fleiß errungen. Sie befähigt den Künstler wohl, das dem Auge Gebotene bildlich wiederzugeben, aber ohne geistige Verarbeitung, ohne die Auffassung des Bildstoffes nach seiner künstlerischen, nicht rein erzählenden Seite hin wird das Gemälde nur ein mehr oder weniger guter Naturabklatsch werden.

Wenn auch jede Studie nach der Natur schon unwillkürlich die individuelle Auffassung – la note personelle – des Malers in Ausschnitt (Format), Zeichnung, Ton und Farbe durchblicken läßt, so genügt diese doch nicht den höheren Ansprüchen an ein Kunstwerk.

Der Maler hat zwar nur mit der oberflächlichen Erscheinung der Dinge zu tun – das Innere derselben kommt nur insofern in Betracht, als es unter gewissen Umständen die Oberfläche beeinflußt, z. B. das Sichtbarwerden des Knochengerüstes bei Bewegungen des Körpers –, aber es ist Pflicht des Künstlers, diese »oberflächlichste aller Künste« dadurch zu vertiefen, daß er in die Form und Farbe alles hineinlegt, was der innerste Teil aller lebenden Körper – die Seele an Empfindung hat. Dadurch erhebt der Maler seine Tätigkeit zur Kunst, daß er der an sich geist- und gemütlosen Erscheinung eines Dinges eine Seele einhaucht, die sich durch die Charakteristik ihrer Hülle, ihrer Bewegung offenbart. So kann das Bild eines Menschen mehr Einblick in das Wesen desselben geben, als alle Worte es vermöchten.

Auch leblosen Dingen hauchen wir dadurch eine Empfindung ein, daß wir Ideenassociationen (Gedankenreihen) hervorrufen, Gefühle, welche durch eine Erscheinung erregt werden, auf diese oder ähnliche selbst übertragen. So klingt die Freude am Sonnenschein in einem warm und hell beleuchteten

Gegenstand des Gemäldes aus; die Angst in der Dunkelheit, vor Unerwartetem, Schreckenerregendem übermittelt sich auf dunkle Stellen im Bild; jede Nuance einer Farbe erinnert an einen früheren Genuß oder an ein Mißvergnügen u. s. w.

Thema und Auffassung müssen in innigster Harmonie zueinander stehen. Dieser Zusammenklang erzeugt den Stil des Bildes. Je naturgemäßer, folgerichtiger die Auffassung aus dem Thema entspringt, desto stilgerechter wird das Werk, desto energischer seine Wirkung auf die Phantasie des Beschauers, da sie durch keinen Mißklang abgelenkt wird.

Wie abhängig die Auffassungsfähigkeit der Künstler von der Umgebung, Zeitströmung, Religion, Vorbildung, vom Temperament und seelischen Organismus überhaupt ist, zeigt ein kurzer Vergleich der verschiedenen Auffassungen des Madonnentypus.

Finster und drohend blicken die byzantinischen Madonnen nieder; »der ganze Geist des Mittelalters, seine finstere Dogmengläubigkeit und zelotische Strenge, das unerschütterliche Machtbewußtsein der alten Kirche – in diesen erhabenen Werken hat es Gestalt gewonnen«. Als später durch Franz von Assisi die Religion der Liebe gepredigt wurde, nahm »die Mystik dem Göttlichen seine schreckhafte Starrheit, gab ihm eine empfindende menschliche Seele«. Statt des kaltglänzenden Goldhintergrundes umgaben Rosenhecken und Paradiesgärten die Mutter Gottes.

Die Sienesen, die »Lyriker der neueren Kunst«, betonten das Jugendliche, Liebliche, Graziöse in ihren Werken; sie malten Maria huldvoll, mild, ihre Züge verklärt von träumerischer Wehmut, innigem Mitleid mit den sie verehrenden Gläubigen.

Als sich im 15. Jahrhundert die Sinnlichkeit gegen die religiöse Strenge empörte, wollten die Bilder »nicht mehr Andacht und fromme Empfindungen wecken, sondern die irdische Welt in all ihrer Schönheit spiegeln«. »Maria, mit kokett frisiertem Haar, hat auf das hieratische Kostüm verzichtet, ein enges Mieder mit reichem Besatz und zierlichen Stickereien angelegt.« Savonarolas Einfluß stellte an den Platz der genrehaften Madonnenbilder wieder das Andachtsbild. Maria ist nun eine einfache Magd, »das Gesicht von leiser Wehmut verklärt«. Suggerierter Blumenduft und Mandolinenklang erhöhen die andachtsvolle Stimmung des Beschauers. Wieder siegt die Sinnlichkeit über das religiöse Empfinden, »Maria wird unter Leonardos Händen zur Liebesgöttin; dünne Florgewänder umkosen ihre schwellenden Formen; Liebreiz ist an den Körper gebunden«. Während Michelangelo Maria malt als »Heroine mit ehernen Knochen, nackten Armen und Füßen«, versteht es Raffael »mit der formalen die seelische Schönheit zu einen«. Später siegte die realistische Auffassung, welche Maria bald zur einfachen demutsvollen Bauernmagd, bald zur verbindlich lächelnden Weltdame stempelt. Unter Rubens wird Maria zur Aphrodite Pandemos, unter Tiepolo zur »bleichsüchtigen Komtesse mit müdem Lächeln und nervösen, weißen Händen«. Zuletzt möge hier die Ansicht Millets

Platz erhalten, der die Schönheit der Mutter nur im Blick findet, mit dem sie ihr Kind betrachtet.

Da sich die Stimmung jeden Bildes, das Musikalische in ihm je nach der Empfindlichkeit des Beschauers gleichklingend in seiner Seele fortsetzt, kann der Künstler mit dessen Seelenregungen spielen wie ein Musiker auf seinem Instrument. Seine Empfindungsskala reicht vom Majestätischen, Ernsten, Sympathischen, Lieblichen, Sinnlichen zum Ruhigen oder prickelnd Lebhaften, vom Heiteren zum Trübsinnigen, Traurigen, Ergreifenden, vom Mystischen, Phantastischen, Schwärmerischen, Verzückten zum Leidenschaftlichen, Fanatischen, Brutalen, Grausamen. Zu vermeiden ist aber alles Halbe oder Gemachte wie Gleichgültigkeit, Trivialität, Sentimentalität, Prüderie, hohles Pathos und ähnliches.

Je aufnahmsfähiger, temperamentvoller ein Künstler ist, desto klarer wird die Empfindung in seinen Werken zum Vorschein kommen.

Die Auffassung des Themas, welche Form, Ton und Farbe so wesentlich beeinflußt, daß sie Hauptfaktor des Stiles ist, kann ihr Schwergewicht wie auf die seelische, so auch auf die technische: die zeichnerische, plastische oder farbige Erscheinung legen, nie aber darf sie oberflächlich, rein erzählend sein. Selbst scheinbar oberflächliche Themata lassen sich durch scharfe Charakteristik und Hervorhebung des Malerischen in Form und Farbe vertiefen. Leere Schönheit der Form erregt auch im Beschauer keine Empfindung, denn nur Gemütvolles spricht zum Gemüt und ergreift den Beschauer. Jede Form, die ihre Charakteristik verloren hat und zum Schema geworden ist, ödet nach kurzem Blick an, da sie einer Vertiefung des Interesses keinen Anhaltspunkt bietet. Diese Regel gilt aber nicht nur für die Formen der belebten Natur, sondern ebenso vollgewichtig für diejenigen der toten.

Wenn schon jeder kleinste Gegenstand durch seine Charakteristik Interesse weckt, um so gewaltiger spricht z. B. eine Landschaft zu uns, welche von einer tiefen Empfindung beseelt ist. Wie groß auch deren Skala ist, sehen wir an alten und neuen Bildern.

Ein Bild soll auch mehr als ein glücklich gelöstes Problem sein, denn jede Absichtlichkeit reißt den Beschauer aus der Stimmung, regt mehr den nüchtern erwägenden Verstand als die träumerische Phantasie an, welche den Beschauer doch über den Eindruck einer angestrichenen Fläche hinwegtäuschen und in jene Welt versetzen soll, welche der Maler vorschreibt.

Bilder, deren Empfindung mehr im Fluß der Linien, in der Harmonie der Farben etc. ausgedrückt ist, gleichen Liedern ohne Text, und stellen daher größere Ansprüche an die Aufnahmsfähigkeit, an das Verständnis des Beschauers.

Noch eine Seite der Auffassung möchte ich nicht unberührt lassen, da leider die Kunst zu allen Zeiten nach Gunst gehen und Brot von den Reichen fordern mußte, deren Ehrenpflicht es freilich wäre, die Kunst ihretwegen zu pflegen; sie betrifft die Verkäuflichkeit der Werke.

Jenes Bild wird am meisten momentane Anerkennung, also die größte Verkaufschance haben, welches dem Bedürfnis der laufenden Zeit entgegenkommt. Maßgebend ist hiefür nicht nur die allgemeine — religiöse, heitere oder frivole — Weltanschauung, sondern auch der augenblicklich herrschende Stil der Architektur und des Kunstgewerbes, mit dem der Stil des Bildes in Form, Ton und Farbe harmonieren muß, will letzteres nicht ein fremdes Element in den Räumen sein, welchen es zum Schmucke bestimmt war.

Außer der Harmonie des Themas mit der Auffassung sind noch folgende Anforderungen an jedes Kunstwerk zu stellen: Einheitlichkeit, Klarheit, Geschlossenheit, malerische und harmonische Erscheinung, nicht nur in sich selbst, sondern auch mit der für das Bild bestimmten Umgebung.

Die Forderung der Einheitlichkeit bezieht sich in erster Linie auf die Zeit.

Die Handlung muß gleichsam durch eine Momentaufnahme festgehalten, mit einem einzigen Blick erfaßt sein. Da der Künstler weder Ursachen noch Wirkungen des aufgefaßten Momentes bringen kann, ist er verpflichtet, denjenigen Moment zu wählen, der die Entwicklung der Handlung am prägnantesten zeigt, also am leichtesten auf die Vergangenheit und Zukunft schließen läßt.

Sollen auch die Folgen einer Handlung bildlich vorgeführt werden, so greift der moderne Maler zum Bilderzyklus, während die alten Meister sich nicht scheuten, zeitlich ungleiche Handlungen auf einem Bilde zu vereinen. Um jedoch die nötige Klarheit zu wahren, behandelten sie die einzelnen in der Zeit für sich einheitlichen Handlungen als Detailgruppen des ganzen Bildes.

Vergleiche Schwinds »Die schöne Melusine« mit »Die 7 Freuden Mariä« von H. Memling.

Die Einheitlichkeit der Zeit muß sich auch in den Kleidungen und allen Gegenständen auf der Bildfläche äußern. (Näheres Seite 23 unten.)

Je episodenreicher eine Handlung ist, desto weniger eignet sie sich für ein Bild, da alle nicht unbedingt nötigen Nebenszenen die Wirkung des Bildes nur beeinträchtigen. Sie lenken die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Hauptszene ab und regen mehr den Geist als das Gemüt desselben an.

So wirken auf den alten Darstellungen der Kreuzigung Christi die um dessen Kleidung würfelnden Söldner höchst störend, weil sie den Beschauer vom Erhabenen des Vorganges auf das rein Äußerliche der Erscheinung des Gottmenschen herabziehen und damit die volle Wirkung der Handlung beeinträchtigen.

Die Forderung der Einheitlichkeit bezieht sich auch auf die Folgerichtigkeit des Bildes. Es darf auf demselben kein Gegenstand, keine Figur, keine Bewegung sich finden, die dem Thema nicht vollständig entspricht, unwahrscheinlich oder auch nur überflüssig ist. Derartige Übersehen rächen sich im Lauf der Arbeit durch nutzlose Mühe, öfteres Ändern.

Klarheit erhält ein Bild durch Abstoßung gesucht genrehafter Züge, entschiedenste Charakteristik jeder Stellung, jeder Bewegung der einzelnen Figuren und durch Übersichtlichkeit in der Anordnung der Figuren zu Gruppen.

Geschlossenheit kann nur dadurch bewirkt werden, daß die Pointe des Themas zur Bildwirkung kommt. Läßt sich dieselbe als abstrakter Gedanke nicht malen, so ist deren Verkörperung so zu bringen, daß man auf sie schließen muß. (Allegorie.)

Derartige Begriffsdarstellungen bilden jedoch weniger die Aufgabe des Malers als die Darstellungen des Malerisch-Interessanten. Man versteht darunter nicht so sehr das Unregelmäßige als vielmehr den Wechsel, den Gegensatz der Erscheinungen. Alles Gleichförmige, Eintönige, Einfarbige, sich Wiederholende widerstrebt diesem Ziel, daher sind dem Maler glatte, frischbemalte Wände, neue Stoffe, ebenes Terrain ein Greuel.

Wo sich Naturwahrheit mit dem Malerisch-Interessanten vereinen läßt, hat der Maler leichtes Arbeiten, wo sich aber die Unmöglichkeit der Vereinigung erweist, vergesse derselbe nie, daß nicht die Wahrheit der Erscheinung, sondern vielmehr die Wahrscheinlichkeit derselben das künstlerische Ziel ist.

Nur wer den Schein der Wirklichkeit durch richtige Auffassung, einheitlich vollendete Stimmung des Ganzen und durch den Reiz der Einzelheiten erreicht, der wird ein Kunstwerk geschaffen haben.

Den beiden letzten Anforderungen wird dadurch Genüge geleistet, daß man jede Kleinigkeit im Rhythmus der Linien, in der Ton- und Farbenwirkung trotz schärfster Charakterisierung seiner Eigenart der einheitlichen Wirkung des Ganzen, der allgemeinen Erscheinung unterordnet.

Es muß aber nicht nur das Streben des Künstlers sein, für das Bild die einheitliche malerische Stimmung zu finden, sondern er muß auch den für das Material und das Motiv des Bildes passenden Stil suchen, d. h. die Harmonie zwischen dem dargestellten Gedanken, der Darstellung und dem Material, aus welchem die Darstellung besteht.

Die Übertragung der Charakteristik eines Materialstiles — der Harmonie des Materiales mit der Darstellung — wie er sich bei der Glas- und Fresko-, Aquarell- und Gouachemalerei, dem Kupferstich u. s. w. entwickelte, auf die Darstellung durch ein anderes Material ist an sich unästhetisch, kann aber in einzelnen Fällen zulässig sein.

Drückt sich die Eigenart der Auffassung eines Künstlers in seinen Werken klar und deutlich aus, so spricht man von dem Stil des Künstlers, der durch Vernachlässigung des Naturstudiums aber zur Manier werden kann.

Auch die Umgebung des Bildes kann maßgebend für den Stil sein, wenn der Raum das Kunstwerk und das Bild nur das dekorative Element in demselben sein soll. Es hängt alsdann nicht nur die Auffassung der Idee, sondern auch die Linienführung und Ton- wie Farbengebung von der Architektur — dem Stil des Raumes — ab; denn ein Bild wirkt nicht dann monumental, wenn es nur »die Vergrößerung des in völlig realistischer Art be-

handelten Illustrativkleinen«, sondern wenn es von energischer, elementarer Größe und Kraft des Gedankens, harmonisch mit Form und Farbe der Architektur ist.

Leider sind unsere heutigen Maler meist gezwungen, ihre Werke für die großen öffentlichen Ausstellungen zu schaffen oder sie wenigstens so zu stimmen, daß sie in denselben zur Geltung kommen. Dadurch verlieren sie häufig viel von ihrem intimen Reiz oder wirken, in kleinere Räume gebracht, oft direkt ungünstig.

Welche Mittel wir gebrauchen müssen, unsere Gemälde so zu malen, daß sie in jedem Raum gut wirken, werden wir durch Hinweis auf gute Vorbilder in künftigen Kapiteln erfahren.

Ich möchte jetzt schon vorausschicken, daß es mir fern liegt, dem Leser eine Richtschnur in die Hand geben zu wollen, von der abzuweichen ein Verbrechen wäre, sondern ich mache meinen Leser gerne darauf aufmerksam, daß gerade durch Abweichen von dieser Richtschnur künstlerische Eigenart entsteht. Diese zu fördern, ihrer Entwicklung alle hemmenden Unklarheiten aus dem Weg zu räumen, ist der Zweck meines Buches.

Wie fest die meisten der vorgetragenen Regeln stehen, wie tief begründet sie in unserem ästhetischen Empfinden sind, bewiesen gerade diejenigen am besten, welche – wie die Impressionisten, Primitivisten u. s. w. – vergebens dagegen anstürmten.

Nicht zum schülerhaften Nachahmer möchte ich jedoch meinen Leser erziehen, sondern im Gegenteil anregen, die mitgeteilten Methoden durch selbsterfundene zu erweitern, sie je nach dem Stil des Bildes zu modifizieren.

Nicht wie die Manieristen den Stil der Schule ausbeuten, indem sie das, was ihnen von der Auffassung ihres Lehrers verständlich ist, überall – ob passend oder nicht – anwenden, sondern durch eigene Geistestätigkeit und durch vergleichendes Studium aller bekannten Methoden soll der Leser dieses Buches befähigt werden, die künstlerischen Mittel so zu beherrschen, daß er allen Anforderungen der Praxis gewachsen ist.

Ist die Kenntnis dieser Mittel dem Leser in Fleisch und Blut übergegangen, so wird er instinktiv richtig und stilgemäß arbeiten. Übt er sich außerdem durch fleißigen Gebrauch des Skizzenbuches im raschen Erfassen und in der charakteristischen Wiedergabe des Gesehenen, so wird sein Formenverständnis Hand in Hand mit dem Formengedächtnis gehen.

So herangebildet, wird sich der junge Künstler nicht damit begnügen, die tonangebenden Meister unter Aufgabe jeden Strebens nach eigenem Stil zu kopieren, sondern er wird »ihren Blumengarten als feinsinniger Amateur durchwandern«, um das aus ihnen zu lernen, wessen er zur Betätigung seines Schöpfungsdranges bedarf.

Die verschiedenen Kunstrichtungen

Um den Leser über die verschiedenen Möglichkeiten, die Natur aufzufassen und künstlerisch wiederzugeben, aufzuklären und um öftere Wiederholungen zu vermeiden, möge hier ein kurzer historischer Überblick über die verschiedenen Kunstrichtungen der Vergangenheit und Gegenwart*) Platz finden.

Die natürliche Entwicklung der Malerei aus der Zeichenkunst bedingte das ursprüngliche Übergewicht der Zeichnung. Durch die fast ausschließliche Verwendung der Malerei in Kirchen und öffentlichen Gebäuden als dekoratives Element entwickelte sich sehr rasch der Stil der Wandmalerei. Die Steifheit der Gestalten, ihr langgestreckter Wuchs entsprang in gleichem Maß dem Stilgefühl wie der angeborenen Unbeholfenheit. Schon Giotto (1266 bis 1337) zeigte große Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der Figuren und gesunde Naturbeobachtung. Er verstand bereits die Gestalten, welche früher symmetrisch auf der Bildfläche verteilt waren, in Gruppen zu ordnen und die Linien und Massen der Komposition in Einklang mit den Linien und Flächen der Architektur zu bringen. Doch zeigten seine Figuren, die Gewänder und deren Falten noch die symmetrische Anordnung des monumentalen Stiles, welche er bei der Gruppierung schon zu vermeiden wußte. Indem er die Wirkung seiner Wandmalereien derjenigen des Raumes anpaßte und unterordnete, die Naturwahrheit der monumentalen Erscheinung opferte, war er Meister des Stiles der Wandmalerei.

Waren die Werke Giottos von starken Empfindungen und dramatischem Leben beseelt, so finden wir in seinen Nachfolgern die Lyrik vorwalten, statt „ernster Leidenschaft herrscht milde Lieblichkeit, statt pathetischer Dramatik lyrisch empfindsame Zartheit«. Während Giotto noch die Figuren wie auf einem Relief nebeneinanderstellte, macht sich das Raumgefühl in der Anwendung der Perspektive immer fühlbarer. Noch war die Aufgabe der Malerei eine mehr erzählende, belehrende, weshalb die Technik wenig Fortschritte machte.

Erst das 15. Jahrhundert brachte wesentlichen Umschwung in der künstlerischen Anschauung mit sich. Man begann die Dinge um ihretwillen zu malen und darum zu studieren. Die Sinnlichkeit, welche bisher von strenger Religiosität unterdrückt war, kam zur Herrschaft; der Schönheit zu huldigen wurde Zweck der Malerei. Das Naturstudium entwickelte den Realismus, der aber noch so viel Lyrik der vergangenen Periode mit sich führte, daß er nicht zur »wirklichen Übersetzung der Modelle« herabsank. Die Figuren verrieten die Kenntnis des Aktes, die Falten der Kleider die Formen und Bewegungen der Gliedmaßen. Die Konstitutionen der Gestalten, wie ihre

*) Um dem Leser einen leichten Vergleich mit Originalen zu ermöglichen, beginnt dieser Überblick erst mit der Kunstanschauung des Mittelalters.

Bewegungen wurden charakteristisch. Selbst die Modifikationen des Lichtes wurden in ihren Wirkungen auf die Lokalfarbe studiert.

An Mantegnas (1431—1506) Werken läßt sich der Einfluß seines harten, unversöhnlichen Charakters nachweisen. Seine Gestalten gleichen Riesen von sehnigem Wuchs. Die Falten ihrer Kleider sind spitz und hart (nach geleimtem Papier gemalt), zeigen aber das Bemühen des Künstlers, schöne Motive zu finden. Mantegnas Verdienst ist es, als erster den Gestalten plastische Rundung gegeben, Porträtgruppen, bewegte nackte Körper, sowie perspektivische Gewölbe gemalt zu haben.

Als die Vorliebe und das Verständnis für die Kunst immer weitere Kreise ergriffen hatte, war der Wunsch, das eigene Heim mit Bildern zu schmücken, naheliegend. Da die engen Verhältnisse und die Bauart der Häuser jedoch meist Wandmalereien ausschloß, kam das Staffeleibild in Mode.

Die Forderungen der Architektur fielen durch die Beweglichkeit der Tafelbilder weg, wodurch die künstlerische Auffassung in neue Bahnen gelenkt wurde.

Die Technik, in welcher diese Bilder gemalt wurden, gestattete das Ineinanderverschmelzen der Farben; diese vermittelnden Halbtöne erzeugten Rundung der Formen und Harmonie der Farben. Die Möglichkeit, eine Stelle öfters zu übermalen, kam dem Studium der Lichteffekte zu gute.

Durch den Vergleich mit den antiken Kunstschöpfungen wurde der Blick vom Zufälligen der Konstitution auf die Zwecke der Natur gelenkt; es bildete sich ein neues Schönheitsideal.

Die Kenntnis der natürlichen Gesetzmäßigkeit gestattete den Künstlern, ihren Gestalten individuelle Empfindungen einzuhauchen, sie tiefer zu beseelen, »durch die Bewegungen des Körpers die Bewegungen der Seele auszudrücken«.

Als Savonarola 1491 anfing, gegen die Sinnlichkeit zu predigen, und gegen die Darstellung der Nacktheit und Benützung von Modellen zu Heiligenfiguren eiferte, hatten seine Worte so große Kraft der Überzeugung, daß die Kunstrichtung davon wesentlich beeinflußt wurde.

Wohl verlor die Kunst die Anlehnung an die Antike und durch Aufgabe des modernen Kostümes den frischen Zusammenhang mit dem Leben, dafür aber erhielt sie ihre christlichen Ideale mit der ganzen Glaubensinnigkeit wieder. An die Stelle der äußerlichen, körperlichen Schönheit trat die Schönheit der Seele in ihrer Wirkung auf den Körper. Ein mystischer Zug, eine »Sehnsucht nach dem Heimatland der Seele« lagert über den Bildern dieser Zeit; »Blumen und Musik werden wie im Trecento wieder gern zur Steigerung der Stimmung verwendet«, die Gegenstände weniger um ihrer selbst, als um der Gedankenreihe willen gemalt, die sich an jene knüpft.

Die träumerische Stimmung, welche sich über die Bilder verbreitete, verlangte gebrochenes Dämmerlicht, welches die Formen weicher macht. Dadurch kam die Periode des »Helldunkels«.

Der geschlossenen Stimmung mußte auch die geschlossene Komposition entsprechen. Während früher das Erzählende (Epos) des Bildes vorherrschte

und möglichst viele Episoden hereinzog, um die Erzählung auszuschmücken, tritt jetzt »machtvolle Einfachheit an die Stelle der Zersplitterung«. Keine Figur wird gebracht, die nicht an der Handlung unmittelbar teilnimmt. Die dramatische Einheitlichkeit des Vorganges wurde auch durch den Aufbau der Linien zum Ausdruck gebracht, welcher Gipfel und Basis statt der früheren breiten Wellenlinie zeigt.

Die schönfarbige Manier der älteren Schule, welche sich an die Temperatechnik angeschlossen und durch ihre Helligkeit die Reize der Farbe zur vollen Geltung gebracht hatte, genügte den Anforderungen an Detailausdruck der Formen und Stimmungsfähigkeit nicht mehr.

Leonardo da Vinci (1452—1519) fand für alles, was die Zeitströmung verlangte, die vollkommen entsprechende Ausdrucksweise. Sein wissenschaftlich grübelnder Geist ging allen Problemen eifrig nach; seine psychologischen Studien befähigten ihn, alle »Schattierungen des Affektes in greller Unmittelbarkeit festzuhalten«, jeden Charakterzug des Porträtierten zu bringen. Selbst der landschaftliche Hintergrund mußte die psychologische Charakteristik seiner Gestalten ergänzen.

Seine perspektivischen Studien verschafften ihm ein unvergleichliches Raumgefühl, das sich in allen seinen Kompositionen zeigt. Er verstand es, alle Figuren einem architektonischen Gefüge einzuordnen, das je nach dem Thema des Bildes ein verschiedenes war.

Obgleich in seinen Bildern alles in Bewegung war, hielt er doch mit geschickter Hand die Massen fest in diesem Gefüge, das sich stets in drei Dimensionen erstreckte.

Sein Clairobscur brachte nicht nur die einzelnen Formen zu besserem Verständnis, sondern ermöglichte auch eine ungeahnte Steigerung der Tonwirkung und Naturwahrheit. Der Kontrast der breiten Licht- und Schattenmassen, die wechselnden Tontiefen gewährten den Bildern neue Reize und lehrten die Farbengebung von einer neuen Seite betrachten.

In der schönfarbigen Manier machte man bereits von der Kontrastlehre Gebrauch, indem man die Figuren vom Grund und voneinander durch den Kontrast abhob. Die Farben wurden sehr gesättigt angewandt und nur dann abgestuft, wenn es galt, die Hauptfarbe auszudehnen und sie nach dem Bildrand hin ausklingen zu lassen. Großes Gewicht wurde auf gute Verteilung und räumliche Abmessung der Farbflecke gelegt, die warmen Farben wurden fast stets in überwiegender Menge gebracht. Da man die grauen, gebrochenen Töne wenig benützte, konnte man Grün, Purpur und Violett als Mittelglieder einer auf Warm und Kalt gestützten Komposition reichlich verwenden.

Von nun an war die Farbe nicht mehr die willkürlich gewählte Bekleidung der Form, sondern ging in derselben auf. Ihre eigenartige Wirkung ordnete sich nicht nur derjenigen des Tones unter, sondern sie wurde auch ein neues Element zur Steigerung der Tonwirkung, indem sie zur perspektivischen Erscheinung derselben wesentlich beitrug. Die Farben wurden nunmehr haupt-

sächlich auf die Verteilung der Licht- und Schattenmassen hin komponiert. Die Gruppen wurden klar angeordnet; die Figuren zeigten dramatisches Leben, das bei einzelnen Künstlern bis zur Leidenschaft gesteigert wurde; der Ausdruck des Körpers wie des Gesichtes wurde über das gewöhnliche Maß charakterisiert. Selbst bei den Wandmalereien fiel alles starr Symmetrische, Berechnete weg; die architektonische Gliederung der Komposition wurde mit der Handlung durch scheinbar zufällige Züge verschmolzen. Die Bewegungsmotive der Figuren waren frei, ungezwungen und natürlich, aber die Ton- und Farbengebung wie der Linienrhythmus unterstützten feinfühlend die Wirkung des Raumes.

Als Motive wurden christliche und mythologische Themata bevorzugt, welche die wieder wachsende Sinnlichkeit zum Ausdruck brachten. Die Anlehnung an die antike Anschauung aber ward der römischen Kunst, welche überhaupt in ihren Bestrebungen keinen Zusammenhang mit dem Volksleben hatte, zum Verderben. Ihr Idealismus entartete durch Vernachlässigung des Naturstudiums zum leeren Formalismus.

Die mächtigen, imposanten Räume, welche jetzt die Architektur bevorzugte, verlangten auch für die Bilder einen neuen Stil. Statt der früheren zierlichen Bewegungen schmächtiger Gestalten bekamen die nunmehr üppigen Figuren breite fürstliche Gesten, vornehme Haltung. Format und Komposition entwickelte sich trotz des Bestrebens, mit möglichst wenigen Figuren das Thema darzulegen, in die Breite. Das frühere spitze Dreieck der Komposition wich wellenförmigen Linien, dem Kreis und Bogen.

Auch die Landschaftsmalerei beugte sich diesen Forderungen. Liebte man im 15. Jahrhundert trotz der realistischen Anschauung das Bizarre, Zackige, so bevorzugte man jetzt statt der früheren spitzen Nadelbäume und Zypressen die breiteren Formen der Laubbäume, die sich bald zu Laubgängen ausbildeten.

Michelangelos (1475—1563) verschlossene, stachlige Tyrannennatur bewies sich auch in seinen Schöpfungen. Nicht Menschen stellen sie vor, sondern Riesen mit ehernen Leibern, die sich nur mühsam in den ihnen angewiesenen Raum zwängen. »Nie hat ihn die Farbe, nie der psychische Gehalt eines Themas gefesselt. Ausschließlich als Plastiker sieht er die Welt.« »Für die italienische Renaissance wurde er das Fatum. Er nahm der Kunst die Freude am Einfachen, Gewöhnlichen, nahm ihr die Freude an der Farbe. Seine Sprache wurde allgemeine Umgangssprache.«

Den größten Gegensatz zu obigem Charakter bildete Raffael Santi (1483—1520). Seine milde, gefällige Natur, die von keinem Unglück verdüstert wurde, zeigte sich in der Auffassung und in der Komposition seiner Werke. Die Harmonie seines Lebens spiegelt sich in seinen Bildern, daher die weichen Formen, die sanften Wellenlinien seines Figuren-Aufbaues. Die Komposition in die Tiefe wurde von ihm zur höchsten Vollendung gebracht, doch beherrschte er nicht nur das Formale in der Kunst, sondern auch das Seelische in derselben wie kein anderer Künstler. In der Farbengebung fügte

er sich bald dem Einfluß der aufblühenden Venezianischen Kunst, welche ihr Schwergewicht auf die Farbe legte.

Die gesteigerte Lebenslust dieser reichen Stadt fand in den farbenprächtigen Bildern einen Abglanz ihrer Heiterkeit. Das Kolorit hatte nicht mehr den Zweck, bloß die Zeichnung zu heben, sondern es wurde als selbständiges Kunstwerk betrachtet. Die Bilder wurden von Anfang an farbig gedacht, die Formgebung ordnete sich den Bedingungen der Farbe unter, die Tonwirkung kam erst in zweiter Linie. Der strenge Aufbau der Gruppen, welcher sich dieser Anschauung nicht fügte, fiel deshalb fort; dadurch wurde das Frostige der dekorativen Malerei der späteren Renaissance glücklich vermieden.

Tizians (1477—1576) Kunst war die Folge der Anschauung eines Mannes, der »auf den Höhen des Lebens wandelnd« die Welt nur in leuchtendem, verklärtem Glanze sah. Er erschuf daher auch »eine erhabene, der irdischen an Adel überlegene Welt« nicht nur in seinen Figurenbildern, sondern auch in seinen Landschaften. Sein Frauenideal ist das vollerblühte Weib, seine Beleuchtung die eines von Früchten strotzenden Herbsttages.

Tizians Zeitgenossen pflegten das neuerrungene Feld der Farbe und bereicherten es sogar um neue Früchte, wenn auch keiner von ihnen an Tizians Genie heranreichte. Stets spiegelte sich die wassergesättigte Luft Venedigs in dem silbergrauen Gesamtton der Bilder; die Nähe der Alpen verlieh ihnen reizvolle landschaftliche Hintergründe, die sich dem Zug der Figuren in Rhythmus der Linie und Farbe unterordneten. Die Maler vermieden in der Ton- und Farbengebung alle starken Kontraste und bevorzugten feine Übergänge. Deshalb störten sie die Abstufung der Lichtstärke gegen den Hintergrund nicht gern durch helle oder dunkle Unterbrechungen. Ebensowenig gebrauchten sie die bei den Modernen beliebten Randlichter, welche die Körper leicht hohl und falsch modelliert erscheinen lassen.

Die Eigenart des Helldunkels, der Formgebung zu schmeicheln und etwaige Nachlässigkeiten in derselben zu verdecken, war Ursache, daß die späteren sogenannten Fapresto-Maler ihr Hauptaugenmerk nur noch auf die Ton- und Farbenwirkung richteten und die Formgebung vernachlässigten.

Caravaggio (1569—1609), ein Mann von rohem Sinn und wilder Energie, war der Gründer eines neuen Stiles. Seine Beleuchtung fiel steil von oben auf die Figuren, die sich in einem dunklen Keller zu bewegen schienen. Die Auffassung war streng realistisch, Proletarier in Schmutz und Lumpen standen für Heilige Modell, der »Schönheitsgalerie der Idealisten stellte er seine Galerie der Häßlichkeiten zur Seite«.

Dieser realistische Zug bezeichnet auch die Auffassung der Spanier, doch lebt in ihr noch »die schwärmerische Sinnlichkeit, die hysterische Inbrunst der spanischen Religiosität«. Wohl bringt auch sie derbe Bauern mit verwitterten Gesichtern an Stelle der früheren »edlen« Heiligen, aber sie zeigt dieselben von großer Leidenschaft beseelt, von innerer Glut durchleuchtet. Große Einfachheit, fast nüchterne Schlichtheit vereinen sich mit mächtiger Linienführung,

um die Wirkung der Figuren zu erhöhen. Die innige Verbindung mit dem Volksleben bewirkte die gesunde, lebenskräftige Kunst der Spanier, welche besonders in den volkstümlichen Bildern exzellierte.

Von großem Einfluß bewies sich der Realismus auf die Landschaftsmalerei.

Salvator Rosa (1615—1673), ein unruhiger, wilder Neapolitaner ohne akademische Vorbildung, schuf Werke von »düsterer Einsamkeitspoesie, leidenschaftlichem Ungestüm«, deren Staffage die mächtige Stimmung wunderbar fortpflanzt. Während er den »Kampf und die Verheerungen der Elemente« verwertet, schwelgen die übrigen Landschaftsmaler in erhabenen Linien, plastischen Formen der »historischen« Landschaften. Bald aber beschäftigten sie sich auch mit den Lichtstimmungen, der Abendröte und dem Mondlicht, ja selbst mit doppelter Beleuchtung.

Einen merkwürdigen Gegensatz zur streng religiösen spanischen Kunst bietet die flandrische. Dieses derbe genußfrohe Volk verlangte eine gesunde, festliche Auffassung. Rubens (1577—1640) verstand es, die warmblütige Sinnlichkeit in seinen Bildern festzuhalten; die Freude am Derben, sinnlich Strotzenden beseelt seine Werke, gleichviel welche Themata er brachte. Seine Auffassung der Antike ist grundverschieden von derjenigen Mantegnas, welcher mit »wissenschaftlicher Strenge das Bild der altrömischen Welt« wiederherstellen wollte, von Botticelli, der die Venus wie eine Heilige darstellt, von Correggio und Sodoma, welche das »erotische Empfindungsleben der Leonardozeit projizieren«, von Tizian, dessen »edelvornehme Gestalten sich in klassischer Ruhe bewegen«, endlich von Ribera, welcher aus der klassischen Zeit nur Märtyrer und Geschundene brachte.

Zeigte die Farbengebung der Rubensischen Bilder anfangs noch braune Töne und graublaue Schatten, so gewann sie später einen »festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Ein großer Stil, ein dramatischer Zug mit pathetischem Ausdruck und fein abgewogener Gliederung bezeichnet seine Werke.«

Was Rubens begann, brachten seine Schüler A. Brouwer und David Teniers zur vollen Geltung: feinere malerische Auffassung und stärkeres Heranziehen des Kolorites als Ausdrucksmittel.

Bald tritt die Lokalfarbe zurück und ordnet sich einem Gesamtton unter, der dem Bild seinen Charakter gibt, seine Stimmung. »Man könnte sagen, an die Stelle der Naturwahrheit sei die Naturstimmung getreten, die Gesamthaltung habe die realen Einzelnheiten aufgezehrt.«

Dies finden wir in den Werken Rembrandts (1606—1669) in höchstem Maß vor. Als Romantiker, der nur persönliche Stimmungen symbolisieren will, hebt er seine Gestalten »durch Unterordnung des Lokaltones unter einen Gesamtton aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor«. Er beherrscht die verschiedenen Lichtarten in allen ihren Modifikationen wie kein anderer; vollendete Farbenharmonien zeichnen seine Bilder aus. Er braucht »keine Gesten, keine drastische Mimik und drückt

gleichwohl die feinſten Seelenregungen aus«. Charakteriſtiſch iſt für ihn die reiche Tonſkala ſeiner Bilder mit ihren oft energiſchen Kontraſten, die Weichheit der Stimmung, welche die Geſtalten mit ihrer Umgebung verweben, ſowie die künſtleriſche Geſtaltungskraft, welche ſeine feinſten Empfindungen in Bildwirkung zu bringen wußte.

Wenn auch die Nachfolger Rembrandts noch bibliſche Bilder wie er malten, an ſeinem Traumleben haben ſie keinen Anteil; nüchtern und ſelbſtzufrieden, aller Bewegung, aller Poeſie abhold, beſchränken ſie ſich darauf, ihre Heimat darzuſtellen, »geſchmackvoll und von faſt einſchläfernder Güte«, bis die Seehelden und Koloniengründer ausgeſtorben und eine Generation reicher Bankiers an ihre Stelle getreten war. Dieſe ließen alle Maler, welche nicht ſo »ſtaubfrei und ſauber« malen wollten, wie ihre Stuben ſind, verhungern oder zwangen ſie auszuwandern.

Gebrochene Töne, welche zur Erzeugung des gleichzeitigen Kontraſtes am geeignetſten ſind, wurden in der flandriſchen Kunſt reichlich benützt. Die Härten wurden durch Verwendung kleiner Intervalle und zarter Übergänge vermieden. Der Lichtgang war von feinſtdurchdachter Art, das Licht wurde als energiſcher wirkender Teil auf einen relativ kleinen Teil beſchränkt, wodurch es einesteils an Leuchtkraft gewann, andernteils das Beleuchtete, welches ſtets die Pointe des Bildes enthalten mußte, hervorhob. Da die Motive der niederländiſchen Bilder meiſt aus dem Volksleben entnommen wurden, konnten die Maler ihrer Vorliebe für energiſche Bewegungen, üppige Formen und leidenſchaftliche Stimmungen frönen. Als ſich allmählich der Zuſammenhang mit dem Volk lockerte, machte ſich eine Vorliebe für das Glänzende, Zierliche geltend, die Stoffmalerei überwog den geiſtigen Inhalt des Bildes.

Die *Landſchaftsmalerei* erreichte eine hohe Stufe, indem ſie Ton- und Farbengebung gleichmäßig pflegte und die Beleuchtungseffekte der verſchiedenen Tages- und Jahreszeiten poetiſch ſchilderte.

Gänzlich entfremdet dem Volk zeigte ſich die *franzöſiſche Kunſt* des 18. Jahrhunderts. Ideale Verherrlichung großer Taten und großer Männer, pomphafte Verhimmelung des Königtums war die wichtigſte Aufgabe der Kunſt; daher wurde äußerliche Kompoſitionsweiſe, regelrechte Anordnung der Gruppen und Farben, aber Mangel an Innerlichkeit und Stimmung das Zeichen der Zeit. »Die Bilder wurden nur als dekoratives Element eines Kunſtwerkes betrachtet, das die Rieſenpaläſte mit ihren reichdekorierten Sälen, Höfen und Treppenhäuſern, Parkanlagen u. ſ. w. umfaßte.«

Als man ſich an dem feierlichen Pomp, dem Wuchtigen und Impoſanten des Barocks abgeſehen hatte, kam die Zeit der Delikateſſe, der Eleganz, des Zierlichen, des *Rokokoſtiles*.

Die Stürme der Religionskriege waren vorüber; man gab ſich mit aller Macht der Sinnlichkeit hin. Das feſtliche Hofkleid mit ſeinem Zeremoniell wird abgelegt, um in zierlich ländlicher Tracht Schäferſpiele zu feiern. Schalk-

hafte Grazie tritt an die Stelle des Schwülstigen; das Natürliche suchte man in märchenhafter Ferne, auf der Insel Cytherens.

Die Malerei kam dieser Mode entgegen; sie spiegelte in eleganten Linien und zarten Farben die geträumte Welt und brachte alles in eitler Glückseligkeit, in kindlicher Unschuld. Da die Wände der Zimmer geweißt wurden, stimmten nur zarte Harmonien von Hellrosa, Helllila, Graublau, Graugelb und mattem Grün hinein. Die ölige Schwere der Ölbilder mißfiel; sie wich der Pastellmalerei, welche mit ihrem Blütenstaub allein die verlangte Delikatesse der Töne bieten konnte.

Unter Rousseaus Einfluß strebte auch die Kunst dahin, durch Anlehnung an die Natur den ungesunden Verhältnissen der Zeit ein Ende zu machen. Da aber die Unnatur den damaligen Menschen schon zu tief im Blut lag, um sogleich ausgerottet werden zu können, bildete der Klassizismus den Übergang. Er wurde durch das Streben der Republikaner, die altrömischen und griechischen Bürgertugenden zu verherrlichen und nachzuahmen, hervorgerufen. Militärisch stramme Stellungen und eckige Bewegungen, strenger Aufbau der Linien, harte, kontrastreiche Tonwirkung und trockene, blecherne Farbengebung charakterisieren diese Epoche.

Ihr folgte die romantische Richtung, welche sich für die Poesie des Mittelalters begeisterte. Man liebte »Farbe und Bewegung, suchte Sturm und lodernde Flammen in die Grauheit des Tages zu tragen, Feuerbrände in die verächtliche Welt zu schleudern, die Stagnation und reaktionäre Gewalt zu brechen«.

Als sich die Künstler ausgetobt hatten, lauschten sie wieder ihren ruhigeren Empfindungen und legten all ihre Liebe, ihre Sehnsucht in die Naturschilderung. Zuerst studierten sie die Bewegungsmotive in ihrer höchsten Charakteristik. Um sie zur Geltung zu bringen, das Flüssige, Rasche der Handlung zu bezeichnen, wurden die starken Gegensätze von Hell und Dunkel gemildert durch ein diskretes Grau, in welches nur zarte Farben hineinklingen.

Dann folgte strengste Naturwahrheit bis ins kleinste Detail. Alle Anklänge an die Überlieferungen der früheren Malschulen wurden perhorresziert. Das volle Licht der freien Natur wurde gefordert und seine Wirkung auf Form und Farbe studiert. »Je rücksichtsloser ein Naturabschnitt, je unbarmherziger die Wirklichkeit, desto besser das Werk.« Die Charakteristik wurde so weit getrieben, daß man nur das Häßliche noch malerisch-interessant nannte.

Da man den Einfluß der Individualität des Künstlers trotz des Strebens nach objektiver Naturwahrheit nicht brechen konnte, schrieb man, aus der Notwendigkeit eine Tugend machend, den subjektiven Eindruck des Momentes auf die Fahne. Die Dinge wurden nicht mehr als Einzelobjekte in starrer Ruhe, sondern als Teile des Universums im Fluß der Bewegung aufgefaßt. Die Schatten wurden daher durchsichtig, vibrierend, lebendig, die Farbflächen in ihre Bestandteile zerlegt, die einzelnen Töne farbig abgestuft und nuanciert,

die Farben durch das Licht zersetzt und dadurch Dissonanzen in Harmonien aufgelöst. Die Linienführung wurde als lästiger Ballast über Bord geworfen, selbst für die Schönheit der Farbe hatte diese nur mit Lichtproblemen beschäftigte Kunst wenig Sinn. Die Durchführung eines Bildes wurde als handwerkmäßig verachtet.

Der Pointillismus — der Farbenauftrag in Punkten oder Strichelchen — brachte die hiezu nötige Technik. Hatte man früher zarte, lichte oder schummrige Töne bevorzugt, so kommen jetzt die Verehrer der reinen Farbe, welche nach dem Prinzip der Kontrastwirkung zur Erzeugung neuer Licht- und Farbeneffekte angewandt wurde, zur Herrschaft.

Allmählich wurde man des Pleinairismus überdrüssig, man suchte die große Ruhe des atmosphärischen Lebens zu verbildlichen, indem man das Licht »durchsiebte«, die Bilder in tieferen Ton setzte (Flormalerei); selbst der Linienrhythmus wurde wieder berücksichtigt. Die Mystik spielte in dieser Richtung eine wesentliche Rolle.

Die Sehnsucht nach der bisher gemiedenen Schönheit erwachte wieder, weil man das Feld der wissenschaftlichen Forschung aufgab und sich der eigentlichen Aufgabe aller Künste, Empfindungen zu wecken, wieder bewußt ward.

Die neue Plakatkunst, welche mit den einfachsten Mitteln große Wirkung erzielen mußte, brachte die alten Forderungen nach schöner Linienführung, guter Raumverteilung, klarer, großer Gesamtwirkung des Tones und harmonischer Farbengebung wieder zur Geltung.

Auch die Wandmalerei wollte wieder feinere Empfindungen wecken, nicht nur verblüffen wie der strenge Naturalismus, darum ordnete sie sich der Harmonie des Raumes unter und wurde wieder dekoratives Element. Der Aufbau, das rhythmische Abwägen der Massen, die plastische Schönheit der Bewegungen wurden zur ersten Forderung an das Kunstwerk, selbst die Charakteristik wurde zu Gunsten einer allgemeinen sonntäglichen Stimmung vernachlässigt.

So verschieden auch die hier angeführten Kunstrichtungen sind, eine Eigenschaft ist ihnen allen gemeinsam: die Gefahr der Verirrung für diejenigen Nachahmer, welche nicht in die Tiefen der Richtung, in den in ihr ausgesprochenen Willen einzudringen vermögen.

Jene Kunstrichtung aber ist Nachahmern die gefährlichste, welche über die Natur hinausgehen will und die naive Anschauung verliert; denn sie verlangt dichterisches Talent auch von denen, die nur zur Prosa berufen sind.

Darum strebe jeder Künstler innerhalb des Rahmens seiner individuellen Fähigkeiten nach dem Höchsten und nehme nur das von jeder neuen Errungenschaft an, was er geistig so verarbeiten kann, daß es sich seinem Empfindungsleben anpaßt.

Vorkenntnisse

Wie der Komponist einer Oper die Klangfarbe und den Tonumfang aller einzelnen darin vorkommenden Musikinstrumente kennen muß, um sie richtig anzuwenden, so muß auch der Maler über gewisse Vorkenntnisse verfügen, um seine Bilder richtig komponieren zu können.

Derselbe muß durch fleißiges, aufmerksames Zeichnen nach dem lebenden Modell die Körperformen des Menschen oder Tieres so eingehend studiert haben, daß er sie in jeder Stellung und Bewegung aus dem Gedächtnis richtig wiedergeben kann.

Wer bei der Komposition von einem lebenden Modell abhängig ist, wer nicht das Wesentliche jeder Erscheinung so erfaßt hat, daß er es klar und einfach wiederzugeben vermag, der wird nie einen frischen, lebendigen und klaren Zug in sein Bild bringen, sondern stets wird sich die Steifheit und Bequemlichkeit, die Zufälligkeit wie die Auffassung des Modelles im Gemälde unangenehm bemerkbar machen. So reizvoll im allgemeinen die Zufälligkeiten sind, da sie den Eindruck des Malerischen unterstützen, so störend können sie da werden, wo sie zum Charakteristischen des Eindruckes nicht gehören, z. B. eine Kummerfalte in einem lachenden Gesicht, rotgeränderte Augen in der Abbildung eines Herkules u. s. w.

Der erste Entwurf muß daher stets aus freier Phantasie gemacht werden, um der Individualität des Künstlers, der Eigenart seiner Auffassung wie seines Vortrages freie Bahn zu schaffen. Ist die erste Skizze vollständig unbeeinflußt gemacht, so wird sie auch jene Empfindung, welche der Künstler in sein Werk legen will, klar und deutlich zum Ausdruck bringen; etwaige Mängel lassen sich leicht verbessern, die Wirkung leicht steigern. Hat man aber Modelle zu Hilfe genommen, so ist der freie Flug der Phantasie schon im Anfang gehemmt, die Auffassung, welche sich das Modell von seiner Stellung und Bewegung macht, wirkt störend, ein nüchternes, langweiliges und steifes Bild wird das Resultat des verfehlten Beginnens sein. (Weiteres siehe Seite 24.)

Um aber eine Figur richtig in allen ihren Bewegungen aus dem Gedächtnis zeichnen zu können, ist die genaue Kenntnis der plastischen Anatomie unbedingt nötig, denn jede kleinste Bewegung, jede Form hängt vom Bau des Knochengerüstes und der dasselbe unterstützenden und bewegenden Muskeln und Sehnen ab.

Da eine Abhandlung über die Anatomie des menschlichen Körpers weit über den Rahmen dieses Buches ginge, verweise ich auf die einschlägigen Lehrbücher.

Man hüte sich aber, die Kenntnisse in der Anatomie dadurch zu verwerten, daß man lauter Herkulesse zeichnet, sondern man bleibe im Stil seines Bildes, indem man die Konstitution jedes Menschen eigenartig bringt.

Da die schärfste Charakteristik, die Hervorhebung des Wesentlichen jeder Erscheinung, ob sie der lebenden oder toten Welt entstammt, nicht die photographische Treue, welche Unwesentliches wie Wesentliches gleichmäßig bringt, unbedingtes Erfordernis jeden Kunstwerkes ist, mögen hier einige Ausführungen über die Charakteristik des Menschen eingefügt werden.

Die Einflüsse, welche auf den menschlichen Körper so wirken, daß er individuell wird (sich von den übrigen unterscheidet), können in innere und äußere eingeteilt werden.

Die inneren Einflüsse sind die Konstitution, das Temperament und die geistigen Anlagen. Die erste macht sich im Ausbau des Körpers und seiner Glieder kenntlich, das zweite offenbart sich in den Zügen des Antlitzes, die letzten prägen sich im Schädelbau aus.

Die Kenntnis dieser Einflüsse befähigt den Künstler, das Äußere eines Menschen so darzustellen, daß die Seele desselben klar und offen zu Tage liegt, daß die dargestellte Handlung desselben naturnotwendige Folge dessen Charakters ist.

Zu den inneren Einflüssen gehören noch die Merkmale der Rasse, des Stammes, der Familie, des Geschlechtes und des Alters, welche sich trotz scharf ausgesprochener Individualität an jedem Menschen nachweisen lassen.

Die äußeren Einflüsse sind die Beschäftigung (der Stand), die Ernährung, das Klima, sowie jede weitere Einwirkung der Außenwelt.

Carl Gustav Carus hat sich in seiner »Symbolik der menschlichen Gestalt« bemüht, die Menschenkenntnis, welche sich in ihren Schlüssen durch falsche Deduktionen oder unberechtigte Verallgemeinerungen leicht irrt, durch ein wissenschaftliches System zu ersetzen, das nicht nach dunklen Gefühlen und halb unbewußten Perzeptionen urteilt, sondern seine Folgerungen aus den Lehren der Anatomie und Pathognomik zieht.

Carus teilt die Konstitutionen je nach dem Vorwalten oder Zurücktreten der höheren und der bildenden Lebensformen, sowie nach dem Vorwalten oder Verkümmertsein des Geschlechtes in verschiedene Klassen, deren Merkmale er am Körperbau anführt.

Die Temperamente teilt er in solche des Wollens, des Gefühles und des Erkennens, und weist ihre Zeichen am Kopfe nach.

Die geistigen Anlagen, welche sich am Schädelbau ausdrücken, teilt Carus in die des Genies, des Talentes, der elementaren Menschheit und des Idioten.

Von wesentlichem Einfluß auf die Charakterisierung des Menschen ist außerdem die Kenntnis der Körperdimensionen, da sie den Künstler befähigt, Geschlecht, Alter, Rasse und Beschäftigung seiner Gestalten zu bestimmen, indem er die Größe und Form einzelner Körperteile je nach den Forderungen obiger Faktoren verändert.

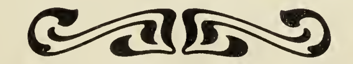
Wer seine Figuren nach einem Normalmaß zeichnet, kann ein sehr guter Maler, aber nie ein Künstler sein, da Individualisierung jeder

Gestalt erste Grundbedingung jeden Kunstwerkes ist. Eine Figur, die nicht in ihren Verhältnissen und ihren Detailformen einen Gedanken, eine Empfindung ausdrückt, die den Beschauer anregen, sich in das Bild zu vertiefen, ist langweilige Form ohne Inhalt.

Einen wesentlichen Beitrag zur Darstellung des seelischen Zustandes einer Gestalt bietet nebst der Gebärdensprache der Bewegungen der wechselnde Gesichtsausdruck.

Wiederholen sich bei einer Person gewisse Empfindungen öfters, so prägen sich diese vorübergehenden Veränderungen im Gesicht so tief ein, daß sie zum physiognomischen Zug werden. Je mehr sich also ein Geist entwickelt, je leidenschaftlicher er ist, desto sprechender werden die Züge, desto ausgeprägter die Physiognomie. Man kann also umgekehrt aus dieser auf den Charakter des Trägers schließen, ihn somit durch bestimmte Züge offenbaren.

Zu den unbedingt nötigen Vorkenntnissen gehört auch die Beherrschung der Farbe und ihrer technischen Behandlung. Die Naturgesetze der Farben und Farbstoffe, sowie die Wirkung des Lichtes und der Luft (Entfernung) auf diese müssen theoretisch ebenso eingehend studiert werden, wie das Auge praktisch geübt werden muß, die Farben richtig aufzufassen und wiederzugeben.





II. Praktischer Teil

1. Vorarbeiten

Plan zum Bild

Haben wir unter Berücksichtigung der früheren Ausführungen (Seite 2) das Motiv zu einem Bild gewählt, so ist unsere erste Arbeit daran eine rein geistige. Je nachdem wir die Anregung dazu empfangen haben, finden wir die Aufgabe einfacher oder komplizierter.

Läßt sich die Wahl des Motives auf einen eigenen Sinneseindruck zurückführen, der uns so begeistert hat, daß wir ihn im Bild festzuhalten wünschen, so ist unsere Aufgabe wesentlich erleichtert. Wir müssen nur darauf bedacht sein, die uns durch ihre Eigenart aufgefallene Erscheinung möglichst getreu wiederzugeben, sie eventuell durch Beigaben zu motivieren und künstlerisch zu steigern.

Diese Art der Entstehung eines Bildes ist die häufigste. Irgend ein Gegenstand von reizender Form oder Farbe regt den Künstler an, ihn bildlich zu verwerten. Um diesen Kristallisationskern gruppiert sich — mehr oder minder geistreich erfunden, je nach dem Kompositionstalent des Künstlers — das Übrige, bis die Bildwirkung erreicht ist. Sehr häufig ist auch das Problem eines Tonkontrastes, einer ungewöhnlichen Farbenzusammenstellung oder eines Lichteffektes die Ursache der Entstehung eines Bildes. So malte man Orientbilder, um kellerähnliche Lichtwirkungen, leuchtende Farbengegensätze oder Gelegenheit zur Anhäufung von weiblichen Akten zu haben. Um die Wirkungen des Schmerzes auf den menschlichen Körper zu zeigen, malte man Folterszenen, Märtyrer u. a. Um seine Kenntnis der Anatomie zu verwerten, komponierte Michelangelo manches Bild.

Schwerer wird die Aufgabe, wenn sie fremd an den Künstler herantritt. In diesem Fall muß er die gegebene Idee auf ihre malerische Wirkung hin prüfen, diejenige Auffassung suchen, welche am meisten Erfolg verspricht, die

Idee selbst zerlegen, anklingende Ideen untersuchen, ob und inwieweit sie sich mit verschmelzen lassen, das Hauptmotiv von den Nebenmotiven sondern, den Ort und die Zeit der Handlung bestimmen, kurz die Idee so lang geistig ausreifen lassen, bis sie als Bild fertig vor seinen geistigen Augen steht.

Eine Übereilung bei dieser vorbereitenden Arbeit, welche auch dem Genie nicht geschenkt ist, wie man aus zahlreichen Aufzeichnungen berühmtester Künstler ersehen kann, rächt sich im Verlauf der Ausführung des Bildes am schlimmsten. Nichts stört den Künstler mehr in der Arbeit als das mit dem Fortschreiten des Bildes immer beängstigender wachsende Gefühl, die Idee hätte sich auf andere Weise besser zur Geltung bringen lassen. Wiederholtes zweckloses Ändern und endlich Verwerfen der bereits fertigen Arbeit, verbunden mit dem Verlust an kostbarer Zeit und mit frühzeitigem Ermüden am halbfertigen Werk wird nebst anderen Unannehmlichkeiten die Folge dieser Unterlassungssünde beim Plan eines Bildes sein.

Beim Malen ist der Anfang das Leichteste, das Reizvollste, weil man zuerst das malt, was das Interesse geweckt hat. Bei der Motivierung dieser Erscheinung wächst die Schwierigkeit in dem Maße, als die Anforderungen an das technische Können sowohl, wie an die Erfindungsgabe des Malers intensiver werden.

Da die Phantasie stets leichter das widerspiegelt, was früher einen tiefen Eindruck auf unsere Empfindung erzeugte, als aus dem Schatz der verschiedenen Erinnerungen etwas selbst konstruiert, so wird dasjenige Bild, dessen Schöpfer in der glücklichen Lage war Selbsterlebtes zu schildern, natürlich mehr Wahrscheinlichkeit des Vortrages und Unmittelbarkeit der Empfindung vorweisen als jenes, das einer geistigen Anregung entsprungen, leicht die Mängel des Malers an Menschenkenntnis oder Kompositionsgabe aufdeckt.

Wird er durch das Gefühl dieser Schwäche verführt, nachzusehen, wie seine Kollegen diese Aufgabe gelöst haben, so verliert er, statt Besseres zu gewinnen, die Naivität seiner Empfindung. Im Bestreben, Neues zu schaffen, originell zu sein, wird er gezwungen, seiner Natur Widerstrebendes zu bewältigen, sich außerhalb seines gewohnten Ideenkreises zu bewegen.

Das Resultat kann nur ein ungünstiges sein, denn ein Kunstwerk darf n i e zeigen, daß es das Produkt eines ü b e r l e g e n d e n G e i s t e s ist, sondern es muß der s e e l i s c h e n E m p f i n d u n g entsprungen scheinen, um ähnliche Empfindung in der Seele des Beschauers anzuregen.

Hat jedoch der Maler ein so sprödes Motiv, daß sich wenig oder gar keine seelische Empfindung hineinlegen läßt, so kann er nur durch erhöhte m a l e r i s c h e E m p f i n d u n g, durch Tonwirkung und Farbenharmonie die Unerfreulichkeit drohende Wirkung des Motives parallelisieren. F e h l e n darf diese Art der Empfindung bei k e i n e m Kunstwerk.

Verlegt das gegebene Motiv die Zeit seiner Handlung in die V e r g a n g e n h e i t, so ist der Künstler gezwungen, genaue Geschichtsstudien dem Beginn seiner technischen Arbeit vorausgehen zu lassen, um nicht in lächer-

liche Anachronismen zu verfallen. Hierunter möchte ich aber nicht die Auffassung rechnen, welche Christus und seine Apostel in moderne Verhältnisse und Umgebung versetzt. Diese Personen sind Träger einer ewigen Idee und daher zu jeder Zeit modern; dieselben aber in mittelalterlichen Kostümen zu malen, nur weil die damaligen Meister sie so dargestellt haben, ist jedenfalls ein Anachronismus.

Die Geschichtskenntnisse müssen nicht nur auf die Kostüme und alle Einzelheiten des Gemäldes bis auf den kleinsten Gegenstand sich erstrecken, sondern sie müssen auch störende Situationen verhüten, welche dadurch entstehen, daß moderne Empfindungen, Sitten und Gewohnheiten einfach um die gegebene Anzahl von Jahren zurückdatiert werden.

»Wenn man Vergangenes malt, soll man es menschlich darstellen, entsprechend dem, was man um sich sieht in der Umgebung des Landes, mit seinen Menschen, die man vor Augen hat, als hätte sich das alte Drama erst gestern abend ereignet,« sagt Bastien-Lepage in teilweisem Widerspruch mit dem oben Gesagten, aber in dem richtigen Streben, für jede Situation die persönlich und räumlich richtige Charakteristik zu treffen und nur das aus der Geschichte oder Legende zu malen, was ewig jung ist, den Beschauer anzieht, weil es mit bekannten Gefühlen zu ihm spricht.

Die Skizze

Haben wir die erste rein geistige Vorarbeit zum Bild beendet, so tun wir gut, bevor wir an die Ausführung des Bildes selbst Hand anlegen, uns einer weiteren Vorarbeit zu unterziehen, indem wir eine oder mehrere Skizzen zum Bild machen.

Dadurch wahren wir uns so lange wie möglich freie Hand in der Wahl der Größe und des Formates unseres Bildes und brauchen nicht die Leinwand durch unnötig oftmaligen Farbenauftrag zu verderben und die Bildfläche einem späteren Reißen und Nachdunkeln auszusetzen, bis wir die Überzeugung gewonnen haben, daß das Bild in seiner nunmehrigen Gestalt allen unseren künstlerischen Anforderungen entspricht. Die Freiheit, mit welcher man sich beim Skizzieren bewegen kann, wird sich in der ganzen Komposition spiegeln und ihr eine Frische geben, welche später dem Bild selbst nur nützen kann. Man glaube ja nicht, durch die Skizze dem Gemälde die erste beste Kraft zu nehmen — was nur bei ganz kleinen Stimmungsbildern möglich wäre —, im Gegenteil gewährt gerade die Skizze die einzige Möglichkeit, die erste Frische des Eindruckes bis zum letzten Pinselstrich aufzubewahren. Ist sie doch wegen ihres kleineren Formates und der Rücksichtslosigkeit, mit welcher man sich auf derselben bewegen und allen momentanen Einfällen folgen kann, geeigneter, die gesuchte Stimmung aufzufinden und festzuhalten. Vergleicht man später beim Fertigmalen des Bildes dieses mit der Skizze desselben, so wird man die Frische und Leuchtkraft der Farbe, die Energie des Tones und die

einheitliche Gesamtwirkung nie so vollständig verlieren können, als wenn mangels einer derartigen Stimmgabel die Unsicherheit eine sich steigernde Ermüdung erzeugt. Der Reiz der Skizze, welcher hauptsächlich darin besteht, daß die Phantasie, nicht durch präzise Formen gebunden, freier walten und das Bild im Sinn des Beschauers vollenden kann, wird freilich nicht so vollständig im fertigen Bild erzielt werden können; aber die Ursprünglichkeit und die breite Wirkung der Skizze, welche gleichsam in einem Guß erstand, wird immer noch das erreichen, daß der Künstler sein Äußerstes tut, nicht zu weit hinter der Wirkung der Skizze zurückzubleiben.

Die Skizze hat aber nur dann einen Wert, wenn der Künstler sein ganzes Talent anstrengt, die Erscheinung, welche er bildlich verwerten will, in ihrer schärfsten Charakteristik wiederzugeben und mit derjenigen Empfindung, welche seiner Auffassung entspricht, zu beseelen. Was den Maler an dem Motiv reizte, muß klar und deutlich wiedergegeben werden; Linienaufbau, Tonwirkung und Farbengebung müssen dazu dienen, Charakteristik und Empfindung zu steigern. Geht der Maler anfangs nur auf den großen Formenaufbau und die breite Tonwirkung aus, ohne die Details zu berücksichtigen, so sieht er bald klar, wo durch kräftige Farben, oder durch feinere Unterschiede von Kalt und Warm das Bild zu fördern ist.

Folgenden Anforderungen muß die Darstellung jeden Bildes entsprechen, um den Vorwurf desselben zur vollen Geltung zu bringen:

a) Der Standpunkt, welchen der Maler seinen Figuren und Gegenständen gegenüber einnimmt, muß so gewählt sein, daß ihre Körperlichkeit und ihre Bewegungsmotive lebhaft hervortreten. Je verschiedener bei jeder Figur (jedem Gegenstand) die Stellung ist, welche sie (er) gegen den Standpunkt des Malers einnimmt, desto lebhafter wird die Wirkung des Bildes.

Selbstverständlich ist der gewählte Standpunkt sowohl für die Figuren und Gegenstände, als auch für die weitere Umgebung maßgebend, die Perspektive auf dem ganzen Bild somit einheitlich, mit einem Horizont, einem Aug- und Distanzpunkt. (Die Verschwindungspunkte der verschiedenen Linien jedoch sollen, wie früher bemerkt, möglichst verschieden sein.)

b) Die Situation der dargestellten Gegenstände und Figuren für sich und in Beziehung zueinander muß so charakteristisch und klar aufgefaßt sein, daß man von dem gegebenen Moment der Handlung ebensogut auf die Vergangenheit schließen kann, wie man die Zukunft mit Naturnotwendigkeit vorauszusehen glaubt. Jede Verwechslung mit einer ähnlichen Situation muß vollständig ausgeschlossen sein.

Ein Offizier z. B., welcher seine Untergebenen ins Feuer führt, muß so dargestellt werden, daß man seine Vorwärtsbewegung gegen den Feind und seine anfeuernde Bewegung gegen die Untergebenen sieht. Je charakteristischer die Bewegungen aufgefaßt sind, desto verständlicher und anregender wirkt die Figur.

c) Der *Vorwurf* des Bildes ist möglichst *klar, einfach, ungezwungen* und *folgerichtig* auszudrücken. Was man geistig in verschiedene, doch inhaltlich zusammengehörige Haupt- und Nebenmotive zerlegt hat, muß man nun als Figuren oder Gruppen zur Bildwirkung bringen. Wie alles *Unlogische* (eventuell ganze Figuren, Bewegungen, Gegenstände u. s. w.) unbedingt ausgemerzt werden muß, so bleiben auch alle *nicht notwendigen, nebensächlichen* Dinge besser weg; es wird das Bild dadurch vielleicht figurenärmer, aber gedankentiefer, unmittelbar ergreifender. Was man malt, muß so *wahrscheinlich* dargestellt werden, daß es *überzeugend* wirkt, es muß aber auch so charakteristisch aufgefaßt sein, daß der die Handlung vollziehende Wille ersichtlich wird. Nichts stört den Beschauer mehr, zieht ihn mehr vom Genuß ab, als eine Figur oder eine Handlung, die im Widerspruch mit dem Sinne oder dem Thema des Bildes steht (z. B. Anachronismen, falscher Hintergrund, Steifheit oder falscher Pathos einer Bewegung u. s. w.).

d) Die *Anordnung* der Figuren und Gegenstände muß *klar* und *übersichtlich* sein, d. h. die Träger der Idee müssen zuerst dem Beschauer auffallen, daher möglichst unverdeckt im Vordergrund oder Mittelpunkt, jedenfalls aber noch im Rahmen desselben sein. Ein Abweichen von dieser Regel kann nur durch glückliche Motivierung der Idee gutgemacht werden. So sehen wir auf dem Bild »Drachenhöhle« von Böcklin den Drachen als Träger der Idee im Hintergrund aus einer finsteren Höhle kommen, um das Unheimliche, Grauenerregende zu charakterisieren. Die Wirkung dieser Erscheinung zeigt sich auf der Gruppe von Wanderern im Vordergrund. So ist auch hier trotz der Umstellung Klarheit im Ausdruck.

Haben wir dagegen »die Erwartung« zu malen, wobei der oder die Ersehnte nicht auf die Bildfläche gebracht werden soll, so ist die malerische Pointe des Bildes nicht diese Gestalt, sondern der Ausdruck, den die erwartende Person zeigt. Ähnlich ist das Verhältnis bei einem Unglücksfall, wo der Verunglückte eine Nebenperson ist und nur das Mitgefühl oder die Neugierde der Zuschauer motivieren soll. Hier ist wieder die rein malerische Erscheinung die Pointe des Bildes, weshalb der Verunglückte selbst nur wenig oder gar nicht angedeutet zu werden braucht.

Die *Einheit der Idee eines Bildes* soll nicht nur als Gedankeneinheit über demselben walten, sondern auch, wenn irgend möglich, einen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck in der Haupterscheinung des Bildes erhalten, indem eine Hauptfigur oder Gruppe sich als Träger der Idee zeigt.

Die *Übersichtlichkeit* bedingt bei figurenreichen Bildern eine *Einteilung in Gruppen*, wobei jedoch die Hauptgruppe stets im *ästhetischen Übergewicht* gehalten werden muß, d. h. die Wichtigkeit der Handlung ist maßgebend für die Anzahl der Personen einer Gruppe, so daß eine einzelne Person als Trägerin der Idee das Gegengewicht gegen eine ganze Gruppe bilden kann.

e) Die Gegenstände oder Figuren sollen in *Massenwirkung* gebracht werden, um breite Licht- und Schattenmassen zu erzielen. Man vermeide

hiebei, daß sich gleichwertige Massen die Wage halten; stets soll eine Masse größer als die andere sein. Bildet eine einzelne Figur im Motiv einen Kontrast zu den übrigen, so tut man besser daran, sie vereinzelt zu stellen, um den Kontrast auch bildlich hervorzuheben.

f) Für eine dominierende Linie oder Fläche auf einer Bildseite, gleichviel ob sie durch Figuren= oder Landschaftsmotive gebildet wird, muß ein Gegengewicht auf der anderen Seite gesucht werden, wobei nicht außer acht zu lassen ist, daß die durch Tonkraft oder energische Farben effektvoll gemachten Objekte schwerer ins Gewicht fallen als die weniger pointierten.

g) Nebensächliche Gegenstände müssen in Licht= und Farbenwirkung untergeordnet werden.

h) Die Farbengebung muß zum Motiv des Bildes und in sich harmonisch sein.

Die hier vorgeführten Anforderungen werden in späteren Kapiteln ausführlicher behandelt und einzeln besprochen werden.

Um Figuren leichter zu komponieren, d. h. sie sicherer auf den richtigen Platz im Bild und in schöne Gruppierung zu bringen, empfiehlt es sich besonders bei figurenreichen Bildern, einen Grundriß von der Örtlichkeit zu konstruieren, in welchen die Figuren und Gegenstände in Vogelperspektiv eingezeichnet werden. Man hat hiedurch den großen Vorteil, daß man bei gegebenem Raum nicht nur den für die Figuren durch das Motiv bedingten Platz mit Leichtigkeit findet, sondern daß man auch den Standpunkt des Malers, von dem aus sich die Idee des Bildes am klarsten ausdrückt, leicht bestimmen kann.

Macht man sich noch die Mühe, die Figuren im kleinen plastisch — wenn auch noch so primitiv — nachzuahmen, so hat man den weiteren Vorteil, die beste Licht= und Schattenwirkung dadurch herauszufinden, daß man den ganzen Aufbau so lange um seine Achse dreht, bis er die günstigste Beleuchtung, also breite Massenwirkung aufweist. Daß Leonardo und Raffael schon diese Methoden benutzten, beweisen von ihnen hinterlassene Aufzeichnungen und Skizzen zu größeren Kompositionen.

Nachdem wir die Anforderungen an die Komposition eines Bildes gelesen haben, drängt sich uns von selbst die Frage auf, welche Mittel wir zur Besiegung dieser Schwierigkeiten besitzen.

Sie bestehen in der Anwendung der Lehre vom Kontrast, welcher sich in der Linienführung, im Ton und in der Farbe geltend machen muß. In der Linienführung verlangt der Kontrast reiche Abwechslung gerader und gekrümmter, auch eckiger Linien; im Ton ist der Gegensatz von Hell und Dunkel mit seinen unzähligen Nuancen verfügbar, um den reichen Wechsel der Formen (ebene, ovale, kugelförmige, kantige, zackige u. s. w.) und der Lichtintensität zu bringen; in der Farbe unterscheidet man kalte und warme, reine und gebrochene, helle und dunkle Nuancen. Auch die Art der Massenverteilung und des Farbenauftrages bietet die Möglichkeit einer Kontrastwirkung.

Alle diese Gegensätze von Ruhe und Unruhe, Mengen, Bewegungen, Tönen und Farben, richtig verwendet, geben dem Maler wirksame Mittel, die natürliche Erscheinung zwar nicht im Werte der Wirklichkeit, aber im Schein der Wahrheit zu gesteigerter, künstlerischer Wirkung zu bringen.

Das Format und die Größe des Bildes

Ist man durch die Skizze so weit klar geworden, daß man an die Ausführung des Bildes selbst gehen kann, so ist der erste Schritt hiezu die Wahl des Formates und der Größenverhältnisse des Bildes; man muß sich schlüssig machen, ob man ein kreisrundes, ovales oder eckiges Format bevorzugen soll.

Kein Format schmeichelt dem Auge mehr als das kreisrunde und nach ihm das viel- (6—8) eckige. Die Ursache dieser Erscheinung ist darin zu suchen, daß die Formen aller Gegenstände durch die runde Öffnung der Pupille dringen und somit ein rundes Bild auf die Netzhaut des Auges werfen; infolgedessen wirken alle Gegenstände, welche dieser gewohnten Empfindung des Auges entgegenkommen, angenehmer als eckige. Am auffallendsten bemerkt man dies am Dreieck, das durch seine scharfen Ecken auf unser Auge geradezu unangenehm, verletzend wirkt.

Ähnlichen Empfindungen entspringt auch die Jedem eigentümliche Erscheinung, daß ihn volle, runde Körperformen mehr befriedigen als magere, eckige, weshalb Manieristen die Kindertypen bis ins Mastige verdicken.

Auch die ovale Form, welche sich besonders einem Bildnis gut anschmiegt, schmeichelt mehr als die eckige, wirkt aber leicht süß und fad.

Um nun einerseits den angenehmen Eindruck des runden Rahmens zu erzielen, anderseits aber auch die Vorteile des eckigen Rahmens zu wahren, der sich in unsere Wohnräume besser fügt, nehmen viele Künstler, besonders Bildnismaler, zu dem Verfahren ihre Zuflucht, innerhalb des eckigen Rahmens einen Kreis zu ziehen, der das Bildnis umgibt und die Ecken, welche in neutralem Ton gemalt sind, nicht mehr mitsprechen läßt. Der Leser wird in einem späteren Kapitel noch eine weitere, bessere Lösung dieses Problemes finden, die darin besteht, die Gegenstände im Bild so anzuordnen, daß die Bildfläche als Kreis zum Bewußtsein kommt.

Ich möchte hier nicht unterlassen, noch einige Andeutungen über die Wahl der Bildgröße zu machen. Wir sind durch die großen Bilder in Kirchen, Galerien und Ausstellungen so gewöhnt worden, große Maschinen — wie der Franzose sagt — zu sehen, daß wir stets versucht sind, jedes Motiv von einiger Größe des Gedankens in aufdringlicher Ausdehnung zu malen.

Es liegt aber gewiß nicht an der Flächenausdehnung der Leinwand, wenn ein Bild erhaben wirkt, sondern nur an dessen Auffassung. Vorwurf und Stil der Ausführung müssen zusammenwirken, um die wahre Größe eines Kunstwerkes zu erzielen, welche unabhängig von der Leinwandfläche ist.

Während übertriebene Größe eines Bildes leicht anödet, tritt dieses durch Verringerung des Formates in engeres Verhältnis zum Leben. Wie meist das Kleine reizend wirkt, so reizt es auch den Kunstfreund eher zum Ankauf, da es die Verhältnisse seiner Wohnung nicht übersteigt.

Das Format des Gemäldes in Bezug auf Höhe oder Breite ist nicht nur vom Motiv und von architektonischen Forderungen bedingt, sondern auch vom Stil des Bildes. Die Vorliebe für lotrechte Linien, welche dem Bilde monumentalernste Wirkung verleihen, äußert sich auch in hohen, schmalen Formaten. Ein rein quadratischer Rahmen wird selten von angenehmer Erscheinung sein; besser wirkt er, wenn er gegen die Innenseite Einlagen erhält, welche das Format des Bildes selbst achteckig machen. Das schönste Verhältnis der Höhe zur Breite findet man durch den goldenen Schnitt, welches ungefähr den Zahlen entspricht: 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 90 : 145 etc. Es wäre somit bei Höhenformat die Höhe 90 cm, die Breite 55 cm, bei Breitenformat die Höhe 90 cm, die Breite 145 cm u. s. w.

Die Frage, wie die Figuren und Gegenstände im Raum sitzen müssen, wird ein späteres Kapitel behandeln.

Die Szenerie des Bildes

Die Malerei gibt das Objekt ihrer Kunst nicht plastisch-isoliert wie die Bildhauerei, sondern im Zusammenhang mit dem Raum und in der Bedingung durch die Umgebung, in welcher sich die Idee des Bildes abspielt.

Dieser Raum kann unbeschränkt sein: »Pleinair« oder innerhalb eines Gebäudes eingeschlossen: »Interieur«.

Ein Zwischending haben sich die Porträtmaler der Bequemlichkeit halber geschaffen, indem sie ihren Bildnissen oft einen Hintergrund von unbestimmtem Charakter geben, der nur den Zweck hat, dieselben möglichst zur Geltung zu bringen.

Pleinair

In der Landschaft wird der Raum zum Selbstzweck mit allen Ansprüchen auf eigene Geltung. Der unbeschränkte Raum bedingt freies Licht »Pleinair«; der stete Wechsel der Lichteffekte findet in der Landschaftsmalerei das reichste Feld der Betätigung; die flüchtigsten Lichterscheinungen, die zartesten, gebrochenen Töne werden bis zu den leuchtendsten, sprühendsten Farben aufgesucht und im Bild festgehalten, bald im Gegensatz der Beleuchtung, bald in der großen Harmonie. Die momentane Stimmung des Lichtes in einem einheitlich großen Fluß über das Bild zu gießen, ist Hauptzweck der Landschaftsmalerei, dem sich alle Formen und Farben der Einzelobjekte unterordnen müssen. Da jedoch nicht die volle Wahrheit, sondern

nur die Wahrscheinlichkeit Ziel der Malerei ist, hat auch diejenige Richtung der Landschaftsmalerei ihre Berechtigung, welche zur Steigerung der Formen- und Lichtwirkung nahezu die Beleuchtung des geschlossenen Raumes besonders für die in der Landschaft befindlichen Figuren wählt.

Bei der Wahl einer Landschaft als Motiv zu einem Bild vermeide man die steile und grelle Beleuchtung der sommerlichen Mittagssonne mit den fast schattenlosen Gegenständen und den einheitlich gefärbten Bäumen. Ein Mißerfolg wird fast stets das Resultat mühevollen Strebens sein, den spröden Stoff zu bewältigen. Unendlich interessanter ist die Stimmung des frühen Morgens oder späten Abends, wenn breite Schatten sich über die Ebene ziehen und dem Maler kräftige Tonwirkung und energische Farbenkontraste bieten. Wie viel malerischer ist der Himmel mit aufgetürmten Wolken als in der tiefen, einheitlichen Bläue des Mittags!

Während der Frühling sanfte Stimmungen bietet, zeigt der Herbst effektvolle, farbenfreudige Bilder; auch der Winter übt seine Reize auf den Landschafter aus, verlangt jedoch durch seine scheinbare Eintönigkeit ein für feine Farbenspiele scharfes Auge.

Wie regt es den Künstler an, die wechselnde Stimmung der Beleuchtung und Witterung bildlich festzuhalten, wie verschieden wirkt ein und dasselbe Motiv in dem wechselnden Tageslicht! Wie großartig kann ein unscheinbares Motiv durch ein aufziehendes Gewitter mit seiner unheimlich grellen Beleuchtung werden!

Der Künstler wird darum gut tun, ein Motiv, welches ihm durch seine Linienführung angenehm auffiel, im Wechsel der verschiedenen Tageszeiten und bei verschiedenem Wetter zu betrachten, um diejenige Stimmung herauszufinden, welche sich für das Bild am besten eignet.

Da der individuelle Geschmack hiebei eine wesentliche Rolle spielt, ist es schwer, allgemeine Regeln aufzustellen.

In erster Linie wird diejenige Beleuchtung zu wählen sein, welche die Eigenart der Linienführung oder der Lokalfarbe des Motives am besten zur Geltung bringt. Weiteres wird die Farbe des Lichtes, somit die Stimmung des Bildes abhängig sein von der Lokalfarbe der Landschaft, mit der sie in Kontrast oder in Harmonie gesetzt werden muß. Endlich ist Witterung und Jahreszeit teils vom Gedanken, den man in das Bild legen will, teils von der Zeichnung und Farbe abhängig.

Hat man z. B. als Motiv eine Baumgruppe auf einer von einem Bächlein durchzogenen Ebene gewählt, so wird man diejenige Sonnenstellung benützen, welche eine größere Schattenmasse gewährt. Die Einfachheit des Motives bedingt zur lebhafteren Wirkung einen interessanten Wolkenaufbau, der sich in der Zeichnung nach der Baumgruppe zu richten hat. Hat man die Jahreszeit nach Belieben gewählt, so ist sie auch für die Stimmung maßgebend, doch hüte man sich vor zu großer Monotonie, die leicht langweilig wirkt, wie vor zu großer Farbenfreudigkeit, die gern ins Bunte geht. Die

Detailgesetze in der Anordnung der Linien, in der Tonwirkung und der Farbengebung findet man in den betreffenden kommenden Kapiteln ausführlich.

Wie man nur dann jeden Stoff vollkommen beherrscht, wenn man ihn länger studiert hat, so hoffe man nicht, die Charakteristik einer Gegend zu finden, ohne eingehendst mit ihr vertraut zu sein. Wohl zeigt sich die Verschiedenheit des Klimas an der Flora und Beleuchtung jeden Himmelstriches auch dem Laienblick, aber die feineren Unterschiede der Stimmung, welche gerade wesentlich zur Charakteristik einer Gegend beitragen, werden sich nur dem studierenden Künstlerauge offenbaren, das sich in die Gegend eingelebt hat und das Zufällige von der dauernden Eigenart zu unterscheiden gelernt hat.

Wo aber auch ein Landschafter weilt, findet er in den seltensten Fällen ein Motiv, das genügend Bildwirkung besitzt, um ohne Veränderung verwendet werden zu können. Darum komponierten die älteren Meister ihre Landschaftsbilder nach verschiedenen Studien oder Skizzen, welche sie von interessanten Szenerien entworfen hatten. Fleißig nach der Natur ausgeführte Studien ermöglichten ihnen mit Hilfe des dadurch verschärften Formen- und Farbensinnes die Ausführung ihrer Bilder in der Bequemlichkeit des Ateliers.

Nie malten die älteren Meister einen Abklatsch der Natur; edle Linienführung, gesteigerte Tonwirkung und feine Stimmung waren ihr höchstes Ziel. Wie ängstlich hiebei die Besseren vermieden, die Charakteristik einer Gegend durch Künsteleien zu zerstören, beweist Claude Lorrain, der es sogar unterließ, die Zufälligkeiten der Natur zu bringen.

Heute verlegt der Landschaftsmaler das Hauptgewicht seiner Tätigkeit auf die Farbe; ohne den Körper, welcher die Farbe spendet, mehr zu berücksichtigen als zum Verständnis unumgänglich nötig ist, verlangt er von der Farbengebung eine ähnliche Wirkung, wie sie die Musik auf unsere Empfindung ausübt.

Staffage

Sollen in eine Landschaft zur Belebung oder zum leichteren Verständnis des Vorwurfes Figuren als Staffage komponiert werden, da Landschaften ohne Menschen oder Tiere leicht wie ausgestorben erscheinen, so erfüllen diese nur dann ihren Zweck, wenn sie das Gleichgewicht der Linien, Töne und Farben der Landschaft herstellen helfen, sich derselben jedoch so unterordnen, daß sie nicht aufdringlich in Erscheinung treten. Sie dürfen daher keine Handlung vorstellen, welche die Idee des Gemäldes nicht unterstützt. Denn zwei sich widerstrebende Motive in einem Bild sind ein künstlerisches Unding; eines wird dem anderen im Licht stehen, und keines derselben kann auf den Beschauer eine harmonische Wirkung hervorbringen. Die Staffage muß somit Träger der Stimmung sein. Der stille Abendfrieden einer Landschaft klingt in müden, schläfrigen Rindern, einem äsenden Wild aus. Ein sitzender oder ruhig kreisender Adler bedeutet Öde, da sich

nichts regt, was den Argwohn des scharfsichtigen Räubers weckt. Eine grasende Kuh weist auf Menschennähe hin; inmitten einer Wüste hingegen würde sie die ganze Stimmung des Bildes verderben, da der Beschauer sich vergebens nach einer Motivierung dieser hier seltenen Erscheinung umschauen würde. Ebenso stört ein flüchtiges Reh den Waldfrieden, während ein alter holztragender Mann den trüben Eindruck des nahenden Winters unterstützt, ein blumenpflückendes Kind die Fröhlichkeit des Frühlings hervorhebt. Lauernde Räuber oder marschierende feindliche Truppen verstärken das Unheimliche eines herannahenden Gewitters.

Wie die Staffage in Zeichnung und Farbe die Wirkung der Landschaft unterstützen muß, wird im Kapitel: Arrangement des Nebensächlichen eingehend behandelt.

Die Landschaft als Hintergrund von Figuren

Ist zu Figuren ein landschaftlicher Hintergrund geboten, so tritt das umgekehrte Verhältnis ein, welches bei der Staffage Bedingung war.

In diesem Fall hat die Landschaft den Zweck, die Figuren in Zeichnung, Licht und Farbe zu unterstützen, sich ihnen unterzuordnen.

Die Landschaft muß leere Stellen im Bild ausfüllen; ihre Linien müssen zu den Hauptlinien der Körper gestimmt sein, mit den Bewegungsmotiven der Menschen in Einklang gebracht werden. Bäume, Land und Wasser müssen auf ihr Eigenleben verzichten, um nur dem Rhythmus der Linienharmonie, dem Konstruktionsgefüge, der Farbenstimmung und Tonwirkung der Figuren sich einzufügen. Die Figuren nehmen als Hauptsache den größten Raum im Bild ein; sie prävalieren in der Kraft des Tones und der Farbe gegenüber der Landschaft, welche dunkler, ruhiger, flauer und einfacher im Motiv gehalten wird, als es der Landschaftsmaler sonst beliebt.

Die Landschaft hat aber auch die Pflicht, die Idee des Bildes zu leichterem Verständnis des Beschauers zu bringen, indem dieselbe verwandte Ideen oder Stimmungen anschlägt analog dem, was wir im letzten Kapitel gelesen haben.

So werden wir als Hintergrund zu heimkehrenden Schnittern ein halb oder ganz gemähtes Getreidefeld wählen, zu früh morgens ausgetriebenen Rinderherden dürften üppige Weiden auf welligen Hügeln passen, zu fröhlichen Wanderern die Aussicht auf ein Gasthaus oder Städtchen u. s. w.

Interieur

Während das Licht im Freien alles umflutet, die Farben zersetzt und die Töne bricht, eine weiche Harmonie der Erscheinung erzeugend, weist das Interieurbild eine wesentlich energischere Beleuchtung auf. Da die Lichtquelle relativ dürftig ist, genügt sie nur für diejenigen Gegen-

stände, welche ihr nahe liegen, und versiegt schon in geringer Entfernung, alles in Dunkel hüllend.

Obwohl durch die Verschiedenheit der Farbe des durch die Öffnung einfallenden Lichtes und der Reflexe von Wand, Boden etc. die Beleuchtung des Interieurs nicht rein, ungebrochen und einheitlich ist, so haben doch weder das Licht noch die Reflexe die aufhebende Kraft des Pleinairs, sondern dienen nur dazu, die Formen deutlicher in Erscheinung zu bringen und durch gegenseitige Beeinflussung eine reiche, formen- und farbenfreudige Harmonie über das ganze Bild zu gießen.

Nachdem hienach alle Gegenstände im geschlossenen Raum energischer als im Freien wirken, ist es für den Maler viel schwerer einen günstigen, wenig sprechenden Hintergrund für seine Figuren zu schaffen, der alle früher angeführten Bedingungen erfüllt. Ich sehe mich deshalb gezwungen, später ein eigenes Kapitel über Arrangement anzufügen und werde hier nur das Wichtigste bringen.

Hat man zu Figuren ein Interieur als Hintergrund zu komponieren, so muß dasselbe ebenso wie der landschaftliche Hintergrund zur leichteren Verständlichkeit des Motives beitragen, indem es mit ihm harmonisch ist. Reichgekleidete Menschen in einem armen Raum werden stets nur als Gäste angesehen werden, wie umgekehrt arme Leute in reichem Interieur als Eindringlinge gelten müssen. Aber nicht nur das ganze Interieur muß denselben Charakter mit den Figuren ausdrücken, sondern jeder kleinste Gegenstand in demselben muß in dasselbe passen, um nicht entlehnt oder gestohlen auszusehen und ein falsches Bild zu geben.

Außerdem befleißige man sich der größten Einfachheit; denn durch Reichtum der Linien oder Farbenpracht des Hintergrundes wird die Aufmerksamkeit des Beschauers von den Figuren abgezogen und auf diesen gelenkt, wodurch die Wirkung des Bildes beeinträchtigt wird.

Die Linien und die Massen müssen zu den Figuren ein Gegengewicht bilden, ihren Aufbau unterstützen und die breite Tonwirkung fördern. Die Beleuchtung des Interieurs soll mit derjenigen der Figuren gemeinsam sein, wie die Perspektive des ganzen Bildes denselben Horizont, die gleichen Gesichts- und Distanzpunkte haben muß.

Die Farbengebung des Interieurs muß mit derjenigen der Figuren harmonisch sein, sie ergänzen, sich aber derselben unterordnen. Besonders wichtig ist die Einheitlichkeit der Farbe des Lichtes, welche alle Lokalfarben bricht und dadurch Harmonie erzeugt, die durch den geringeren Einfluß der Reflexe nicht beeinträchtigt werden kann.

Um sich über die Schwierigkeiten der Komposition hinwegzusetzen und sich auch die Zeichnung, Beleuchtung und Farbengebung möglichst zu erleichtern, suche man einen Raum, der die Bedingungen des Hintergrundes möglichst erfüllt, stelle in diesen Raum die Personen und

Gegenſtände, wie man ſie auf der Skizze angegeben hat und benütze das Ganze als Studie zum Bild. Die Löſung wird alsdann eine ungeſuchte, ſelbſtverſtändliche ſein, weil jedes Ding an ſeinem richtigen Platz ſitzt, jede Figur in dem ihr zukommenden Raum.

Iſt dieſes Verfahren jedoch unmöglich oder doch zu beſchwerlich, ſo *ſchaffe* man ſich ein derartiges *Interieur durch Einbau* in das eigene Atelier, wozu man natürlich nur kaſchierte, aber gut bemalte Wände, Böden u. ſ. w. nimmt. Dann richte man es mit den nötigen Gegenſtänden möglichſt getreu ein und male darin die Modelle ſeiner Figuren ab.

Bei dieſen beiden Methoden hat man die große Erleichterung, daß man Linienführung, Beleuchtung und Farbe wie von einer Studie abmalen kann, unſchöne Verhältniſſe, Linien oder Überſchneidungen und ungünſtige Beleuchtung rechtzeitig bemerkt und leicht vermeidet. Da auch die Abſtufung der Tonwerte dem Maler durch Vergleichung leicht wird, erhält er dadurch in ſeiner Arbeit eine Freudigkeit und Sicherheit, die ſich wohltätig ſeinem Werk mitteilen. Inwieweit man das Interieur und die darin befindlichen Gegenſtände naturgetreu abmalen darf, um die künſtleriſche Wirkung nicht zu beeinträchtigen, wird der Inhalt ſpäterer Kapitel lehren.

2. Die Ausführung des Bildes

Die Zeichnung in Umriſſen

Die Zeichnung in Umriſſen iſt wegen ihrer einfachen und doch charakteriſtiſchen Wiedergabe eines Gegenſtandes wohl die älteſte und verbreitetſte Kunſtſprache der Welt. Sie iſt imſtand, die *unendliche Mannigfaltigkeit aller Formen* in präziſer Weiſe darzuſtellen, obwohl ſie die größte Anforderung an die Phantaſie des Beſchauers ſtellt, da ihr zum Schein der Körperlichkeit der Ton (Licht- und Schattenwiedergabe) und die Farbe fehlt.

Der Zeichner muß aber *beſtimmte* Formen zu geben haben, welche ſchon durch die einfachen Umriſſe Bedeutſames bieten und ohne Ton und Farben jenen allgemeinen Forderungen genügen, die wir an ein Kunſtwerk ſtellen.

Da die Konturenzeichnung ſomit alles Unſichere, Verſchwommene, Dilettantenhafte ausſchließt und den Künſtler zu einem hohen Stil drängt, wenn ſie wirklich künſtleriſch erſcheinen will, iſt es Naturnotwendigkeit, daß ſie nur in der höchſten Blüte der Kunſt volle Berückſichtigung und gleiche Pflege wie Ton und Farbe findet*).

Der wahre Künſtler, welcher nicht leichten Erfolgen nachjagt, ſondern vor keinen Schwierigkeiten zurückſchreckt, weil er ſie zu beſiegen weiß, kennt

*) Ein einſeitiger Kultus der Kontur bei Vernachläſſigung des Tones und der Farbe, wie er in der Cornelianiſchen Zeit zu finden iſt, beweiſt dagegen unmaleriſchen Sinn.

»die heilige Schönheit der Linien, die allein durch den Rhythmus der Form, durch die Musik der Linien das Höchste, das Erhabenste auszusprechen vermag«.

Die Wissenschaft der Perspektive hat dem Künstler die Fähigkeit verliehen, jede Zeichnung in den drei Dimensionen wirken zu lassen, von denen die Tiefe von malerischster Erscheinung ist, da sie den Beschauer über die ebene Fläche des Bildes hinwegtäuscht, den Gegenständen somit Körperlichkeit verleiht und durch die Verkürzungen der Formen Lebhaftigkeit, Abwechslung und Bewegung erzeugt.

Die Komposition in die Tiefe verlangt für jeden Gegenstand den ihm nötigen Raum der Ausdehnung in den drei Dimensionen und wirkt nur dann richtig, wenn der Beschauer A B genau den Augpunkt c des Bildes a b in der vom Zeichner verlangten Horizonthöhe und Entfernung A c von dem Werk einhält.

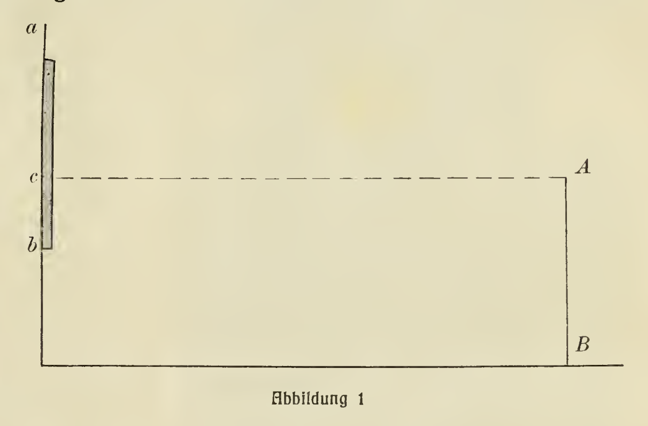


Abbildung 1

Ein Bild ist somit tot gehängt, wenn der Horizont c A desselben nicht in gleicher Höhe des Auges des Beschauers A B ist, da sich alsdann alle perspektivischen Linien falsch erweisen und dadurch einen ungünstigen, falschen Eindruck auf den Beschauer hervorbringen.

Man kann jedoch diese fatale Wirkung eines hoch hängenden Bildes dadurch etwas abschwächen, daß man die Bildfläche a b etwas nach vorn geneigt hängt; dadurch wird es dem Beschauer ermöglicht, durch richtige Entfernung d A vom Bild das Auge A in die auf dem Augpunkt des Horizontes errichtete senkrechte Linie c A zu bringen. Hiebei kann aber meistens die Distanz des Bildes c A nicht richtig eingehalten werden, weil sonst das Bild so schief gehängt werden müßte, daß es bei Oberlicht aller Beleuchtung verlustig ginge.

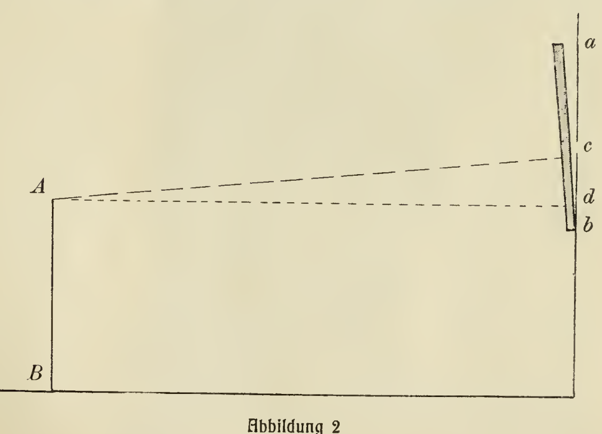


Abbildung 2

Anforderungen an die Komposition einer Figur



Abbildung 3 Aphrodite von Melos

Bevor ich zur Lehre der Komposition von Gruppen schreite, möchte ich zur Vermeidung unnötiger Wiederholungen jene Bedingungen klarlegen, welche an jede einzelne Figur des Bildes gestellt werden müssen*).

Insofern der Maler seine Objekte nur von einem Standpunkt aus wie durch einen einzigen Blick, also einseitig, nicht wie der Plastiker allseitig, auffaßt, ist der Standpunkt, von dem aus er die Objekte malt, sehr wichtig, denn er bestimmt Zeichnung, Licht und Schatten derselben. Die richtige Wahl desselben ermöglicht nicht nur leichteres Verständnis der Form der Gegenstände, sondern auch der Handlung der Figuren. Wie wir einen Körper stets so auffassen sollen, daß seine Körperlichkeit zur vollen Wirkung kommt, so müssen wir auch jede Bewegung einer Person so bringen, daß ihr Bewegungsmotiv zum klaren, unzweideutigen Ausdruck gelangt, jede Figur so, daß sie in die vorteilhafteste Erscheinung tritt, dramatisches Leben erhält. Jede Situation wie jede Bewegung muß so dargestellt werden, daß der in ihr sich aussprechende Wille klar ersichtlich wird. Jede unklare, zweideutige oder nichtssa-

*) Man vergleiche jene Anforderungen, welche an die Darstellung jeden Motives gestellt werden müssen, Seite 7.

gende Bewegung ist ängstlich zu vermeiden; daher soll möglichst der ganze Körper an der Bewegung eines Gliedes teilnehmen. »Was nicht entschieden ist, wirkt nicht.«

Vor allem muß die Figur richtig gezeichnet sein, d. h. das Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander und zum ganzen Körper soll richtig und charakteristisch sein. (Siehe Vorkenntnisse.) Der Körper muß den Lehren der Anatomie entsprechen und in allen seinen Bewegungen nicht nur das — nicht übertriebene — Spiel der Muskeln zeigen, sondern auch das Knochengerüste durchfühlen lassen.

Die Verkürzung einer Form muß durch scharf und sicher angegebene Überschneidungen verständlich und in ihren Längen- und Breitenmaßen durch die Perspektive bestimmt werden.

Die Stellung einer Figur soll der innigste Ausdruck der ihr unterlegten Idee und so charakteristisch sein, daß man aus der Zeichnung ersehen kann, welche Stellung vorausging und welche (bei bewegter Stellung) naturnotwendig folgen muß. Bei abgeschnittenen Figuren soll der auf der Bildfläche gebrachte Teil die Bewegung der Figur allein motivieren. Brustbilder, welche den Porträtierten in schiefer Lage darstellen, werden stets einen unbefriedigenden Eindruck machen, weil man die Stütze und das Gegengewicht der Bewegung unlieb vermißt.



Abbildung 4 Zopfig bewegte Figur

Während jede theatralische Pose und falscher Pathos vermieden werden muß, wo sie nicht die Charakteristik einer Person erzwingt, ist es dringend nötig, daß die Stellung und Bewegung allein schon so treffend und ungesucht die Idee verkörpert, daß der Gesichtsausdruck nur eine weitere Präzision derselben ist. Trotzdem vermeide man möglichst, das Gesicht zu verstecken, um sich nicht einer Steigerung des Eindruckes zu begeben. Selbstverständlich muß der Gesichtsausdruck in logischem Zusammenhang mit der Bewegung der ganzen

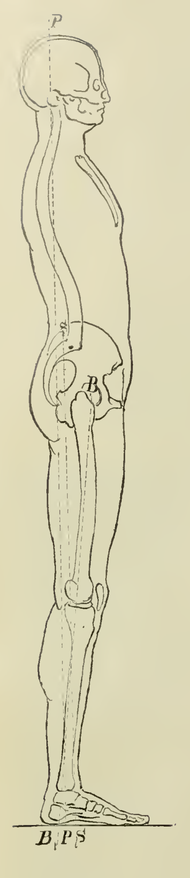


Abbildung 5

Figur stehen; ein bacchantischer Ausdruck z. B. gehört zu einer leidenschaftlichen Bewegung; mit einer gemessenen Haltung vereint würde er unverständlich oder gemein wirken.

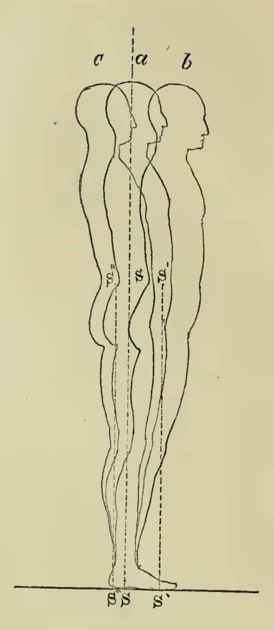


Abbildung 6

Die Stellung einer Figur soll stets bewegt sein, d. h. sie darf nicht — wo es nicht zur Charakteristik derselben gehört — in steifer Haltung ganz en face oder Profil gebracht werden, sondern es soll immer ein Teil des Körpers sich ein wenig in anderer Richtung als der übrige bewegen, eine schwache Drehung um die eigene Achse, eine geringe Neigung des Oberkörpers nach einer Seite oder die Stellung auf einem Bein mit hochstehender Hüfte entspricht dieser Anforderung. Diese Forderung einer Wellenlinie vom Kopf zum Fuß wurde in der Zopfzeit in manieriertester Weise übertrieben; demselben Schicksal verfiel auch die Charakteristik der Bewegungen. (Vergleiche Abbildung 3 und 4.)

Auch reine en face Ansichten des Gesichtes machen einen hölzernen Eindruck. Sind die Augen noch dazu geradeaus auf den Beschauer gerichtet, so wirkt deren Blick unheimlich starr und verfolgend. Ein kokettes Blickwechseln mit dem Betrachter ist nur dann zulässig, wenn es sinngemäß ist. Die Haltung des Kopfes muß dann ebenfalls entsprechend sein.

Alle horizontalen und vertikalen Linien, sowie alle senkrechten oder parallelen Bewegungen der Glieder sind im allgemeinen zu vermeiden, denn je mannigfaltiger deren Bewegungen sind, desto anregender wirken sie. Puvis de Chavannes hat uns jedoch gezeigt, welche unendliche Stimmungskraft eine einzige gerade Linie umfassen kann, wenn sie sich der Architektur des Raumes anschließt. Er folgt hiebei nicht nur in den maßgebenden Linien der Komposition den Linien des Gebäudes, sondern wählt auch die kleinsten Stücke Beiwerk so, daß sie den Eindruck des Lotrechten, Monumentalen steigern,

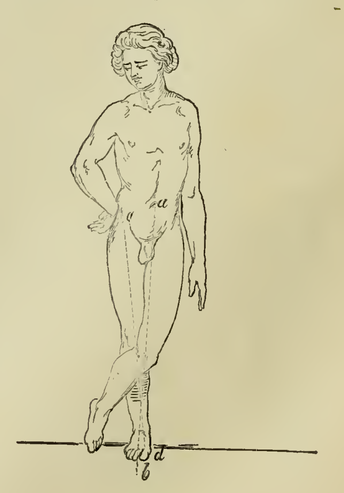


Abbildung 7

wie es überhaupt eine psychologisch schwer zu ergründende Tatsache ist, daß das Geradelinige in uns das Gefühl der Feierlichkeit erzeugt.

Lotrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da durch den Kontrast die Bewegung derselben sprechend und ausdrucksvoll wird, während eine bewegte Figur zwischen bewegten Formen leicht steif aussieht.



Abbildung 8

Man vergesse nie, daß stehende und gehende Figuren nie ihr Gleichgewicht verlieren dürfen, um nicht den Eindruck des Umfallens zu machen. (Siehe Abbildung 5, 6 und 7.)

Zur Kontrolle zieht man vom Halsgrübchen eine Lotrechte zum Boden, welche mindestens über der Mitte des Standbeines eintreffen muß. Fällt diese Zentrallinie außerhalb des Fußes, so muß die Figur so viel Gewicht auf die gegenüberliegende Seite werfen, als zum Gleichgewicht nötig ist, daher streckt der Mensch, welcher mit einem Arm eine Last trägt oder sich stark seitwärts legt, den anderen Arm von sich. (Siehe Abbildung 8, 9, 10 und 11 aus »Gust. Fritsch, die Gestalt des Menschen«.)



Abbildung 9

Laufende oder schwebende Figuren sollen nicht im Gleichgewicht, sondern vorgeneigt gezeichnet werden, um die vorwärtsstrebende Bewegung zu charakterisieren.

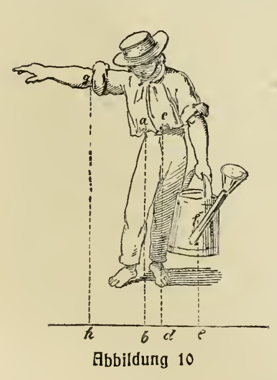


Abbildung 10

Wie sich Alter, Geschlecht, Stand u. s. w. in ihren Bewegungen aussprechen, hat der Maler sorgfältig zu betrachten und charakteristisch wiederzugeben.

Steht man vor der Aufgabe, eine ideale Figur komponieren zu müssen, so berücksichtige man in erster Linie, was sie vorzustellen hat. Die Charakteristik dieser Idee muß in schlagender Weise ausgedrückt werden, ohne die allgemeinen Verhältnisse und den Rhythmus der Linien zu sehr zu beeinträchtigen.


Abbildung 11

Wie glücklich die alten Griechen diese Aufgabe lösten, sieht man an der verschiedenen Auffassung eines Herkules, Diskuswerfers und Läufers; obwohl diese drei ihre Körper möglichst gleichheitlich ausgebildet hatten, fanden die Künstler dennoch die Verschiedenheit der einzelnen Glieder im Verhältnis zu den übrigen und zum Ganzen je nach ihrem Zweck, ohne aus dem Gefüge des Ganzen zu fallen.

Hüten wir uns aber davor, die Antiken zu kopieren, ohne die veränderten Verhältnisse der modernen Welt zu berücksichtigen; denn andere Anforderungen bedingen auch andere Körperverhältnisse. Wer aber Sinn und Gefühl für das Schöne hat, wird dasselbe in jeder Gestalt, jeder Stellung zu finden und zu bringen wissen.

Die Schönheit der Linie besteht nach R. Mengs in der Vermeidung alles Äußersten oder Entgegengesetzten in der Form und in einem gewissen Gleichgewicht zwischen den konkaven und konvexen Konturen; die runden Linien müssen wieder mit geraden abwechseln, unschön lange Linien wie übergroße Flächen sind zu vermeiden. Öftere Wiederholungen einer Form langweilen; reiche Abwechslung interessiert. Das Ideal darf somit keine Schönheit ohne Geist, kein Bild ohne Gnade sein. Empfindung muß Körper und Gesicht der Figur beleben, aus jedem Zug, jeder Bewegung sprechen — bestimmt und klar. Ängstlich zu vermeiden ist alles Halbe, Flaue, Verwaschene, Verschwommene der sogenannten akademischen Schönheit voll Langweile und Trivialität.

Wenn man auch nicht in das Extrem der Häßlichkeitssucht: le beau c'est le laid fallen darf, so vergesse man doch nie, für alles das Charakteristische — die Erscheinung, welche das Wesen des Objektes schnell und klar zum Ausdruck bringt — zu suchen, und verliere nie aus dem Auge, daß das Übermaß des Charakteristischen die Karikatur, das Erstrebenswerteste aber der Stil des Bildes ist.

Bei der Komposition einer Figur ist es sehr wichtig, stets den Horizont in die richtige Höhe zu setzen und die Figur perspektivisch zu zeichnen, damit ihre Füße wirklich auf und nicht teilweis in dem Boden stehen. — Die unbedingte Notwendigkeit einer einheitlichen Perspektive für alle Gegenstände eines Bildes wurde bereits früher besprochen. — Die Höhe des Horizontes nehme man bei sitzenden und stehenden Figuren etwa in Brusthöhe, um einerseits steile Linien des Stuhles und des Bodens, anderseits häßliche Untersichten der Nase und des Kinnes zu vermeiden. Bei Brustbildern muß der Horizont ungefähr in die Höhe der Oberlippe oder der Augen gesetzt werden, je nachdem die Nase eine Untersicht verträgt. (Siehe Abbildung 12.)

Eine der schwierigsten Aufgaben ist die Komposition einer oder mehrerer Figuren in einen gegebenen Raum. Je größer die Figur im Verhältnis zum Raum ist, desto wuchtiger, klotziger oder erhabener wirkt sie, je kleiner sie darin sitzt, desto mehr verliert sie an obigen Eigenschaften, um an Anmut und Grazie zu gewinnen, bis sie durch unverhältnismäßige Kleinheit zur Staffage herabsinkt.

Betrachten wir bei guten Porträts die Verhältnisse des Raumes zur Figur, so werden wir sehen, daß sie meist auch ohne Wissen und Willen des Künstlers nach dem goldenen Schnitt genommen sind, d. h. die Höhe der Figur verhält sich zur Raumhöhe, wie die Differenz beider (der leere Raum ober- und unterhalb der Figur) zur Figurenhöhe.

Man hüte sich aber, eine geistlose Norm daraus zu machen, sondern bestimme stets die Höhe der Figur nach der oben angeführten Charakteristik; denn diese ist über alle Forderungen der Grazie zu setzen.

Wenn auch jedes Bild einen Ruhepunkt für das Auge haben soll, so darf dieser doch nicht zum toten Punkt dadurch ausarten, daß er allen Interesses bar ist. Die Figuren jedoch so in den Raum zu stellen, daß sie den Kopf drückend nah am Rahmen oder gar von demselben zum Teil abgeschnitten haben, ist eine Geschmacksverirrung.

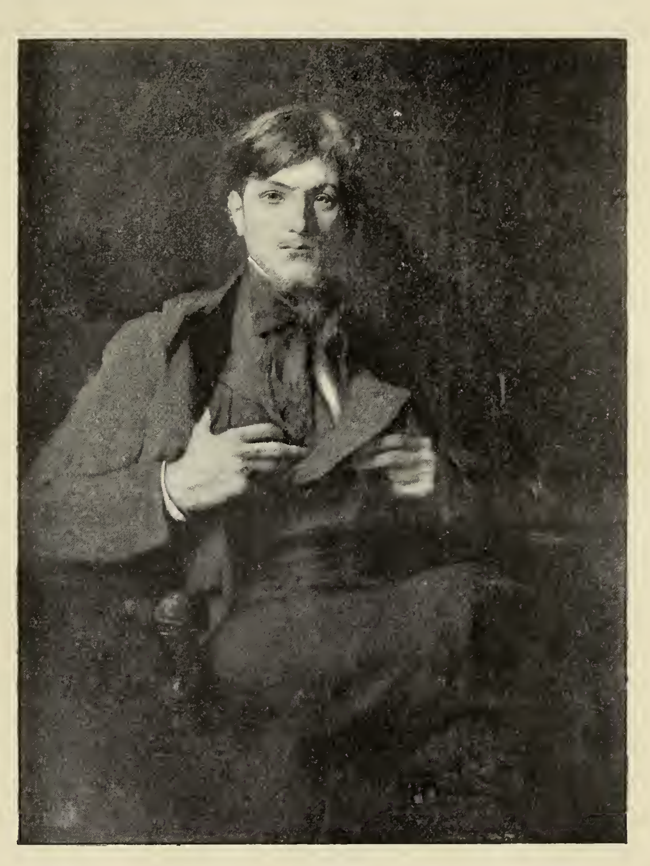


Abbildung 12 Porträt eines jungen Mannes von Benjamin Constant

Eine einzelne Figur soll nie genau in der Mitte des Bildes stehen, sondern soweit außerhalb derselben, als eine Bewegung der Figur oder ein passender Gegenstand das Gleichgewicht herstellen kann. Der Raum ober- und unterhalb der Figur darf nicht von gleicher Größe, sondern muß in gutem Verhältnis zueinander und zur Figur sein. Denselben Bedingungen müssen sich alle im Bild vorkommenden Flächen unterziehen, wenn man eine gute Flächenverteilung erzielen will. Je einfacher das Motiv des Bildes ist, desto schwerer ins Gewicht fällt jene, besonders wenn die Flächen in Farbe oder Ton stark kontrastieren. Da eine glückliche Flächenverteilung durch ihre Fernwirkung von großer Bedeutung ist, hängt oft das Schicksal eines Ausstellungsbildes von ihr ab, da es den Beschauer schon von weitem so fasziniert, daß er näher tritt, um auch die intimeren Reize desselben genießen zu können.

Ein Bild macht den Eindruck der Weiträumigkeit, wenn ein größerer Gegenstand in das Bild hineinragt oder der vom Rahmen abgeschnittene Teil noch leicht verständlich angedeutet wird. (Abbild. 17. 24.)

Nachdem wir die allgemeinen Bedingungen, welche an die Komposition jeder einzelnen Figur zu stellen sind, kennen gelernt haben, kommen wir zu jenen besonderen Anforderungen, welche für ein Bildnis Geltung haben.

Da jedes Porträt das künstlerische Abbild einer bestimmten Person geben soll, verlangt es noch mehr die Hervorhebung alles Charakteristischen, wie jede Figur eines Genre- oder Historienbildes. Man hüte sich daher, etwas zu verdecken, was zur Eigenart einer Person wesentlich beiträgt – wie die Augen einer lesenden –, aber auch etwas zu bringen, was das Aussehen des Porträtierten nur zufällig oder momentan beeinflußt. Zur Kenntnis des wahren Charakters, soweit er sich nicht in der dauernden Knochenbildung äußert, sondern Gesichtsausdruck und Teint betrifft, ist daher das Studium einiger Zeit unerläßlich. Ein Maler, der die Spuren einer schlaflosen Nacht oder eines momentanen Leidens, die Beule oder den wehen Mund bringt, ist ein schlechter Porträtmaler, der nur von dem noch übertroffen wird, welcher die Runzeln und Falten eines tiefen Denkers übersieht. Wer aber die Charakteristik übertreibt, die Person häßlicher oder unbedeutender malt, als sie in Wirklichkeit ist, darf sich nicht wundern, wenn er wenig Aufträge bekommt.

Stellung und Bewegung des Porträtierten sei ungesucht, einfach und natürlich, wobei diejenige vorzuziehen ist, welche derselbe oft unwillkürlich einnimmt; ebenso unmittelbar sei der Ausdruck, lebhaft oder traurig, sinnend oder schelmisch, je nach der dauernden Erscheinung des Originales. Es ist daher natürlich, daß man einer lebhaften, nervösen Person energischer ausladende Bewegungen gibt als einer phlegmatischen, wenn auch im allgemeinen starke Bewegungen wenig günstig wirken. Ebenso störend beeinflussen momentane Bewegungen oder unmotivierte Wendungen jedes Bildnis, da man unwillkürlich den monumentalen Stil mit seiner Ruhe und Abgeschlossenheit in sich selbst verlangt. Man tut nicht gut, einen Gelehrten schreibend, einen Künstler arbeitend, eine Dame stickend u. s. w. zu malen, sondern man wähle eine Pause in dieser an sich charakteristischen Beschäftigung. Dadurch wird der Blick des Beschauers nicht so aufdringlich auf die mehr nebensächliche – weil rein erzählende – Handlung gelenkt und das Hauptinteresse bleibt der Person selbst erhalten.

Auch die Beleuchtung sei eine einfache, natürliche und so gewählt, daß sie alle Eigentümlichkeiten zur vollen Geltung bringt. Wer eine gesuchte Beleuchtung – künstlich oder voll von sprühenden Reflexen – nimmt, wird stets eine unbeabsichtigte Wirkung erzielen, weil den Beschauer das sich in der Farbe des Gesichtes spiegelnde Licht fremdartig berührt.

Eine derartige Beleuchtung eignet sich nur für eine Weltdame; denn die Beleuchtung muß – wie alles am Bildnis – auch zur Charakteristik der Person beitragen; sie muß hart, kontrastreich sein, wo es gilt einen energischen, eisernen Charakter darzustellen, weich, kontrastlos, um eine milde,

ruhige oder sentimentale Natur wiederzugeben, und prickelnd, reflexreich, um einer nervösen, unruhigen Person gerecht zu werden.

Die Beleuchtung muß außerdem so gewählt werden, daß sie das, was den Künstler an der Person interessiert, zur vollen Geltung bringt und das verdunkelt, was ungünstig wirken könnte. Da die gesperrte Beleuchtung dieser Forderung am meisten entspricht, wurde sie von den Porträtmalern bis zum Manierismus benützt.

Die moderne Kleidung erregt bei manchen Malern Anstoß, wenn sie die Schönheit des Körpers verdeckt oder durch Farblosigkeit unmalerisch erscheint. Statt aber durch einiges Geschick im Arrangement die ungünstigen Stellen zu verdecken und die hübschen, die Linien des Körpers offenbarenden hervorzuheben, die Farblosigkeit des Kostümes durch farbig gestimmten Hintergrund in feinen Gegensatz zu bringen, nehmen sie aus ihrem Kleiderschrank ein Kostüm aus vergangenen Jahrhunderten und malen in diesem ihr Porträt. Die Wirkung eines solchen — der Eitelkeit des Porträtierten entgegenkommenden — Bildnisses kann nur eine verfehlte, wenn nicht gar lächerliche sein, da es nicht nur die Charakteristik des Ortes und der Zeit, sondern auch der Persönlichkeit aufhebt. Die Wahl der Kleidung ist nicht nur bei Damen, sondern auch bei Herren bestimmt durch deren geistige Eigenschaften, trägt also wesentlich zur Charakteristik der Individualität bei. Exzentrische, lüsterne, kokette Damen werden sich stets bei freier Wahl der Toilette anders kleiden als nüchterne, praktische oder bigotte Frauen. Selbstverständlich ist der Künstler nicht gezwungen, jedes Kleid, welches die zu Porträtierenden anzuziehen für gut finden, auf seinem Bilde zu verewigen, sondern er wahre sich das Recht, die geeignete Kleidung selbst zu bestimmen; denn das Bildnis ist sein Werk, dessen Geschmacklosigkeiten ihm zur Last fallen.

Den Einfluß der Farbenzusammenstellung auf den Charakter des Bildnisses anzuführen, dürfte hier bereits am Platze sein. Tiefe, satte Farben erzeugen einen feierlichen Eindruck; werden dieselben stark gebrochen, so nähern sie sich der kühlen Vornehmheit, während helle, freundliche Farben dem Bildnisse einen heiteren Charakter verleihen. (Weitere Ausführungen unter Stil der Farbe.)

Nicht zu vergessen ist hiebei die Rolle, welche die Kostbarkeit der Kleidungsstoffe und des Schmuckes spielt. Einem feinfühlenden Künstler wird es nie einfallen, einen peinlichen Kontrast zwischen der Erscheinung der Person und ihrer Kleidung hervorzurufen.

Stets aber vermeide man es, neue Kleider zu malen, die sich dem Körper zu wenig anschmiegen, seine Formen also verdecken, Überschneidungen nicht präzis bringen und leicht einen papierenen Eindruck machen. Noch schlimmer ist es natürlich geliehene Kleider zu malen, welche in den Verhältnissen nicht vollständig passen, Ellbogen und Knie an falschen Stellen aufweisen, entweder am Körper schlottern oder ihn so einzwängen, daß man das Schlimmste befürchtet.

Unbestimmte Kostüme, d. h. solche, welche keiner ausgesprochenen Zeit und Mode angehören, erhöhen die »Märchenstimmung« eines Werkes; da sie zeitlos wirken, keiner Modetorheit entsprungen sind, gefallen sie jeder Zeit, die nicht die Naivität der Anschauung verloren hat.

Insofern bei einem Bildnis der Kopf das Wichtigste ist, vermeide man es, die Wirkung desselben durch unpassende Wahl der Kleider oder durch überreiches Arrangement zu beeinträchtigen, sondern ordne alle Nebensachen im Ton und in der Farbe der Hauptsache — dem Kopf — unter.

Wie man eine Farbe, ein Licht durch den Kontrast steigern kann, so wird auch ein Gesicht weicher, fleischiger aussehen, wenn man in seine Nähe eckige oder scharfe Gegenstände, z. B. Spitzen von eckigem Muster bringt. Erweist sich dies an der Kleidung als untunlich, so arrangiere man den Hintergrund in passender Weise.

Ein späteres Kapitel wird die Anforderungen an den Hintergrund eingehend behandeln.

Die Komposition von zwei oder mehreren Figuren

Mit der Anzahl der Figuren vermehrt sich die Schwierigkeit der Komposition, da jede neue Figur auch neue Formen zeigen soll; man vermeide deshalb gleiche Ansichten, gleiche oder parallele Bewegungen, ähnliche Gesichter oder Körper zu bringen. Je mannigfaltiger, aber auch je charakteristischer, selbstverständlicher und ungezwungener die Stellungen und Bewegungen der Personen sind, desto geistreicher und künstlerischer ist die Komposition. (Siehe Abbildung 13.)

Am schwierigsten ist die Komposition zweier Figuren (Gegenstände), besonders wenn diese von gleicher Größe sind. Eine parallele Nebeneinanderstellung selbst bei verschiedenen Bewegungsmotiven hat ohne Überschneidung immer etwas militärisch Steifes. Palma Vecchios »Sündenfall« vermeidet diesen Eindruck durch starke Bewegung der beiden Figuren und minimale Überschneidung; außerdem verbindet ein Baum die Linien der beiden. In Albertinis »Heimsuchung« neigen sich die beiden Gestalten mit den Häuptern gegeneinander und umschlingen sich mit den Armen. Da dieselben aber ein fast vollständig regelmäßiges Dreieck bilden, ist der Eindruck des Bildes kein sehr günstiger. Dürer bringt je zwei Apostel dadurch in schöne Verbindung, daß er die eine Figur von der anderen stark überschneiden läßt und die entferntere perspektivisch kleiner zeichnet. Dasselbe Prinzip beachtet Raffaelli in seinen »les forgerons buvants«, nur läßt er die vordere Figur kleiner und gedrungener sein. Vorzüglich gelöst ist dieses Problem von Alex. Falquière in »Kain und Abel«. Auf der fast geraden lotrechten Linie Kains ruht die Wellenlinie Abels; der reiche Wechsel der Linien wird durch die kontrastreiche Schattierung gesteigert.

Die häufigste Gruppierung der beiden Figuren ist die Vertikale gegen die Horizontale, welche wir in allen Pieta-Darstellungen finden. Schneiden sich diese Linien aber rein senkrecht, so geben sie dem Bild eine unangenehme Härte, weshalb eine steilere Linie der liegenden Figur wünschenswert ist. Manet benützt diese Version in »Olympia«, neigt aber den Oberkörper der stehenden Figur so stark seitwärts, daß die Figuren fast einen Halbkreis bilden. J. Bastien-Lepage bringt in der »Heuernte« die Linien der beiden Figuren fast parallel, überschneidet aber die räumlich entfernte Gestalt durch den aufgerichteten Oberkörper der näheren fast senkrecht.



Abbildung 13 Der Zinsgroschen von Tizian

Wir sehen aus den angeführten Beispielen, daß die Komposition zweier Figuren desto angenehmer wirkt, je wechselvoller die Bewegungsmotive der beiden sind, je näher und inniger sich dieselben durch Überschneidung verbinden und je weicher, wellenförmiger die Linie ist, welche die beiden Figuren miteinander bilden.

Am leichtesten tut man sich, wenn man einen Gegenstand zur Vermittlung und Vereinigung der beiden Figuren nimmt. Hiezu benützt Ribera in seiner »büßenden Magdalena« das Kleid derselben, Chr. Allori in »Judith« das Haupt des Holophernes; Jan van der Meer verbindet den Kriegsmann durch einen Tisch mit dem lachenden Mädchen, Aug. Renoir fügt als Bindeglied in seinem Bild: »Junge Mädchen am Klavier« das letztere ein. Der Gegenstand kann auch nur mit einer Figur räumlich verbunden sein und bildet so das ästhetische Gleichgewicht zur anderen wie in dem Bilde: »In der Loge« von Eva Gonzalès.

Ist die Einführung eines dritten Gegenstandes unzulässig, so hilft man sich aus der Verlegenheit, indem man eine der beiden Figuren sich bücken,

knieen, sitzen oder liegen läßt, um die Überschneidung herbeizuführen, wie in dem Bilde: »Rembrandt mit seiner Frau« von Rembrandt oder »Der eingebildete Kranke« von Hon. Daumier.

Bedeutend leichter komponiert man eine Gruppe von drei Figuren, weil sie viel reicheren Wechsel der Gliederung erlaubt. Da sie nie unverbunden sein dürfen, kann man zwei durch Überschneidung verbinden, die dritte als Gegengewicht allein stehen lassen wie in »Bon jour, Mr. Courbet« von Gust. Courbet, »Das Frühstück auf der Terrasse« von E. Duez, oder man überschneidet mit einer Figur die beiden andern u. s. w.

Reicher Wechsel der Bewegungen jeder Figur ist dringend ge-



Abbildung 14 Clio, Euterpe und Thalia von Le Sueur

boten. Da die Glieder nicht parallel laufen sollen, richte man sein Augenmerk auf die Kontrastbewegungen, welche dem Bild Lebhaftigkeit verleihen und jede Weichlichkeit unmöglich machen.

Zeigt sich eine Figur von vorne, so bringe man die zweite mehr im Profil, die dritte wieder anders, ohne jedoch die Absichtlichkeit merken zu lassen. Die Stellungen müssen sich durch die Handlungen der Personen gut motivieren. Ebenso verschieden seien Kopfstellungen, Arm- und Fußbewegungen letzterer. (Siehe Abbildung 14.)

Nie sollen die Figuren in gleicher Tiefe basreliefartig stehen, sondern stets in verschiedener Tiefe, denn die Gliederung des Bildraumes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist unerläßlich zur Verbindung der einzelnen Figuren durch gegenseitige Überschneidung. (Abbild. 15.) Eine derartige

Vereinigung mehrerer Figuren, die sich räumlich verbinden, überschneiden, nennt man Gruppe.

Reiche Mannigfaltigkeit und Ungezwungenheit in den verschiedenen Überschneidungen, welche durch die variierenden Entfernungen und Stellungen der Figuren und Gegenstände gut motiviert werden müssen, zeigen den geistreichen Erfinder. (Siehe Abbildung 16.)

Des leichteren Linienaufbaues wegen ist eine ungerade Anzahl von Figuren für eine Gruppe vorzuziehen, doch vermeide man der Übersichtlichkeit und Klarheit der einzelnen Motive halber die Vereinigung einer zu großen Anzahl.

Ist man in der Zwangslage, ein figurenreiches Bild malen zu müssen, so teile man die Figuren in mehrere Gruppen. Die Zusammengehörigkeit der einzelnen Gestalten hängt von dem Gedanken ab, den sie verbildlichen sollen.

Betrachten wir z. B. das große »Jüngste Gericht« von P. P. Rubens in der kgl. Pinakothek zu München, so sehen wir im Vordergrund die Gruppe der aus den Gräbern Gestiegenen. Im Mittelgrund teilen sich dieselben in die zum Himmel aufsteigenden Seligen und die in die Hölle gestoßenen Verdammten. In der Mitte

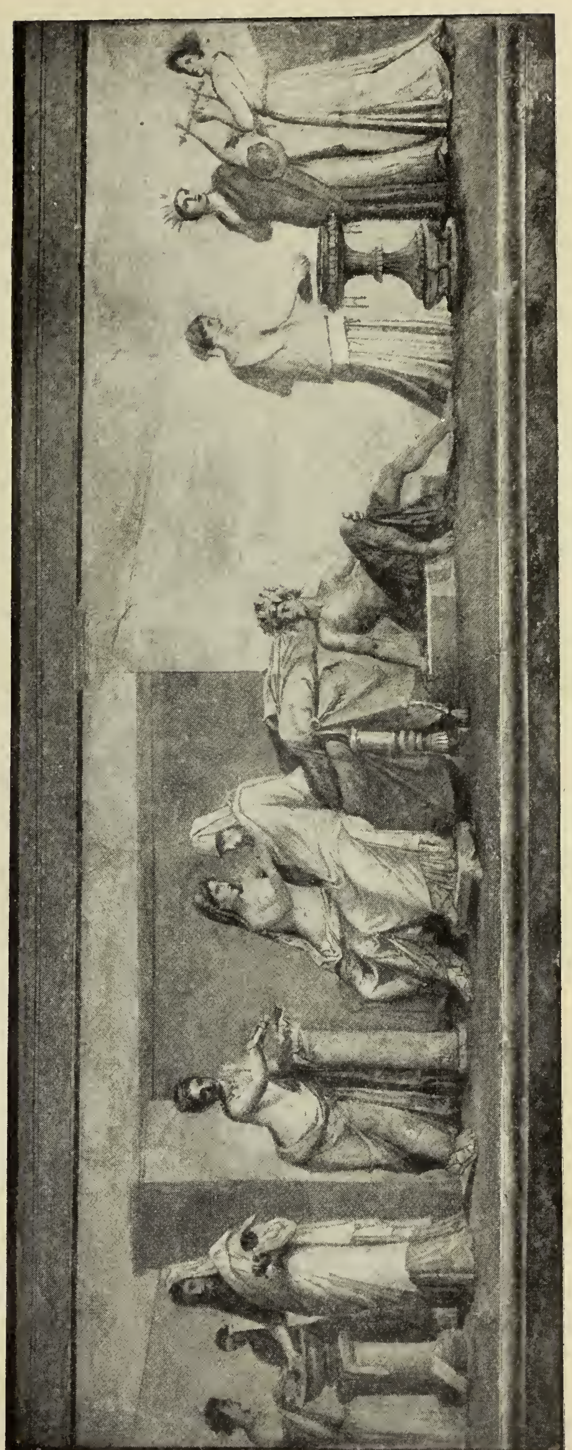


Abbildung 15 Die sog. Aldobrandinische Hochzeit (Nach Photographie Anderson)



Abbildung 16 Das Abendmahl von Leonardo da Vinci

oben sieht man die Gruppe der Engel, welche diese Scheidung bewirken, überragt von Christus und der Gruppe der Heiligen.

Ähnlich finden wir auf dem Bild: »Jairi Töchterleins Auferweckung« von A. v. Keller (Abbildung 17) die Gruppe der Verwandten um das Töchterlein gelagert, während die Gruppen der Zuschauer sich von dieser räumlich trennen.

Die Hauptgruppe, welche von denjenigen Gestalten gebildet wird, die das höchste Interesse des Beschauers verlangen, muß nicht nur an jene Stelle des Bildes gerückt werden, wo sie zur vollen Geltung kommt, sondern sie muß auch das malerische Übergewicht über die anderen Gruppen haben. (Siehe Skizze, Seite 26.)



Abbildung 17 Jairi Töchterleins Auferweckung von A. von Keller
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Zur Erleichterung der schwierigen Aufgabe gibt man vorerst den großen Zug der Figuren an, dann zeichne man die Hauptfiguren jeder Gruppe so charakteristisch, wie es die in sie gelegte Idee verlangt. Zuletzt erst vervollständige man jede Gruppe durch die Nebenfiguren. Auf diese Weise wird man die große Wirkung des Aufbaues, die breite Linienführung nicht verlieren, die gebotene Mannigfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen, sowie die Charakteristik derselben am besten wahren und am leichtesten Wiederholungen vermeiden. Etwaige ähnliche Motive fallen bei den nebensächlichen Figuren zudem weniger auf, als bei den Hauptfiguren.

Soll eine Gruppe mit einer anderen in Verbindung gebracht werden, so beachte man die nämlichen Regeln, welche bei der Verbindung einzelner Figuren zutreffen.

Zwei Gruppen von gleicher oder annähernd gleicher Anzahl von Gestalten so auf ein Bild zu bringen, daß sie sich die Wage halten, ist stets untunlich; eine davon muß immer im numerischen oder wenigstens räumlichen



Abbildung 18 Die Madonna des Bürgermeisters Meier von Holbein d. J.

Übergewicht sein. (Abb. 18.) Ist dieses aber so groß, daß die schwächere Gruppe nur von einer Figur gebildet würde, so muß diese durch Gegenstände, welche von der Figur überschnitten werden können, verstärkt werden, soll der Kontrast nicht ein sehr starker sein.

Auf dem Bild: »Judith« von J. Ch. Cazin z. B. wird Judith durch einen Ambos und anderes Beiwerk überschnitten, auf dem Bild: »Nach Tisch« von A. v. Ramberg wird die Sängerin von Tisch und Stuhl überschnitten und durch die Dunkelheit des Kamines hervorgehoben. Auf dem Gemälde: »Seni vor der Leiche Wallensteins« von C. v. Piloty jedoch steht Seni fast vollständig allein da und kommt dadurch zu energischer Wirkung.

Auf dem Bild: »Baumwollfaktorei in New-Orleans« von Edgar Degas überschneidet jede der absichtlich zerstreut gestellten Figuren Gegenstände der verschiedensten Art, um etwas Massenwirkung zu erzielen.



Abbildung 19 Die Kreuzerhöhung von Peter Paul Rubens

Auch wenn die einzelnen Gruppen nur Teile einer großen Gruppe sind, ist es angezeigt, die Anzahl der Figuren jeder Gruppe ungleich zu halten, die Art der Gruppenbildung überhaupt zu wechseln, bald nur Figuren zu vereinigen, bald einzelne Figuren durch Stillleben zu verstärken, bald eine Gruppe nur aus Stillleben bestehen zu lassen.

Da Mannigfaltigkeit der Form, des Tones und der Farbe ein Haupterfordernis jeden Bildes ist, tut man gut, die Gruppen außerdem, wenn irgendwie möglich, aus Personen verschiedenen Alters, Geschlechtes, wechselnder Größe, Schönheit, Farbe, Kleidung u. s. w. zusammenzustellen und dabei die Harmonie und Kontrastwirkung zu berücksichtigen. Ein Mädchen z. B. wird um so jünger scheinen, je älter die Nebenfigur ist, um so zarter, je derber diese u. s. w.

Wird das Hauptgewicht auf eine Bildseite gelegt, so muß diese nicht nur so bedeutungsvoll komponiert sein, daß sie Gegengewicht auf die andere Seite abgibt, sondern sie muß auch auf der gegenüberliegenden Seite ein wirkliches Gegengewicht aufweisen, soll das Bild nicht einseitig wirken. Jenes

kann aus Figuren, einzelnen Gegenständen oder aus größeren Stillleben bestehen, welche selbstverständlich in richtigem Verhältnis zu den Figuren gezeichnet und in entsprechender Unterordnung gehalten sein müssen. (Abbild. 23.)

Der Linienaufbau

Wie wir bei jeder einzelnen Figur des Bildes scharfe Charakteristik nicht nur der Einzelformen, sondern auch des großen Zuges der Bewegung verlangen, so fordern wir auch von der Gruppenbildung getreue Wiedergabe des in ihr liegenden Gedankens so durch ihre Zusammensetzung, wie auch durch den Rhythmus ihres Aufbaues. Die Form desselben ist vom Stil des Bildes abhängig; ihre Geschlossenheit erzeugt die Bildwirkung.

Während man bei einer kleinen Gruppe vermeiden soll, die Gestalten derselben in regelmäßige geometrische Figuren zu bringen, da diese leicht steif und gesucht wirken, ist man bei figurenreichen Bildern gezwungen, die nötige Klarheit und Übersichtlichkeit durch geometrische Linien zu erzielen.

Die einfachste Art der Komposition ist die in der geraden Linie: die **Längsaufteilung.** Man gruppiert hiebei die nebeneinanderstehenden Figuren in Vorder-, Mittel- und Hintergrund; dadurch entstehen unter den einzelnen Gestalten wieder geometrische Figuren, die sich in mannigfaltigster Weise ablösen können.

Was hier für Figuren gesagt wurde, gilt in weiterer Weise für alle anderen Formen künstlicher und natürlicher Beschaffenheit. Auch der Landschafter gruppiert seine Häuser, Bäume, Felsen, Flüsse, Seen u. s. w., wägt sie gegeneinander ab und teilt sie in Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Ein mustergültiges Beispiel der Längsaufteilung sehen wir im »Abendmahl« des Leonardo da Vinci. Christus sitzt im Mittelpunkt des Bildes, leicht nach seiner linken Seite hin geneigt, und um seine Wichtigkeit hervorzuheben, von den Aposteln etwas getrennt. Diese vereinigen sich je drei zu einer Gruppe, welche nicht nur durch den Tisch unter sich vereinigt sind, sondern auch durch die mannigfachsten Überschneidungen sich verbinden. Eine nähere Betrachtung und Vergleichung derselben offenbart den Reichtum an Erfindungsgabe Leonardos. Ein moderneres Beispiel ist »La Devisa« von Eug. Giraud, »Am Strand von Trouville« von L. E. Boudin, »Der Ermordete« von Carolus Duran und »Die Sumpflandschaft« von N. V. Diaz.

Eine Konsequenz der bei der Komposition einzelner Figuren beliebten Dreieckform ist der Aufbau in der **Pyramide**, wo ebenfalls die Mitte den beherrschenden Teil bildet, der aber nicht in den Hintergrund gerückt werden darf. (Siehe Abbildung 18 und 19.)

Der steile Aufbau rückt die Gefahr nahe, daß eine Figur die hinter ihr stehende wesentlich verdeckt und ihr dadurch an Bedeutung schadet; eine Beugung nach einer Seite, eine knieende oder sitzende Stellung beseitigt dieselbe.

Ein Beispiel dieser Kompositionsart bietet »Die Kreuzabnahme« von Rembrandt, welche Christus als Leiche im Mittelpunkt des Bildes und der Pyramide zeigt. Nach unten verbreitert sich die linke Seite derselben, um die geometrische Form nicht unangenehm auffällig zu machen. Auf dem Bild »Heimkehr vom Feld« von J. F. Millet schneidet die Pyramide auf ihrer linken Seite schroff ab, um auf ihrer rechten Seite langsam auszuklingen; am Bild »Gipsabguß nach der Natur« von Eduard Dantan zerstören die vielen Kleinigkeiten im Hintergrund die auffallende Wirkung des von den Figuren gebildeten Dreieckes. »Le déjeuner sur l'herbe« von E. Manet zeigt eine regelmäßige Pyramide, »coin de table« von J. Ch. Fantin-Latour eine solche ohne Spitze.

Die umgekehrte Pyramide finden wir in der »Krönung Mariä« von Velasquez, welche ein nahezu peinlich genaues Dreieck bildet, dessen untere Seiten nur durch fliegende Gewänder und Engelsköpfe durchbrochen werden.

Die gebräuchlichste Art der Komposition ist die auf einer Seite liegende Pyramide, welche dadurch entsteht, daß man die beiden gegenüberliegenden Ecken des Bildes durch eine Diagonale d b oder a c verbindet.

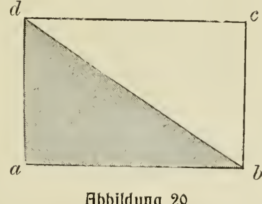


Abbildung 20

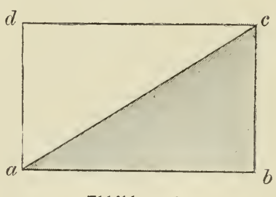


Abbildung 21

Man füllt die untere Pyramide a b d oder a b c mit Figuren oder Gegenständen aus und benützt die obere nur als ruhigen Hintergrund. Dieses Arrangement würde jedoch ungemein einseitig wirken, wenn man nicht auf die leere Seite des Bildes b c d oder a c d ein Gegengewicht zur gefüllten Hälfte schaffen würde durch einen bestimmt gezeichneten, energisch getonten Gegenstand.

Ihre häufige Anwendung verdankt diese Methode der Leichtigkeit, sie zu komponieren, sowie ihrer vornehmen, ruhigen Wirkung. (Siehe Abbildung 22 und 23.)

Wir finden sie unzähligemal bei den alten Meistern wie Ostade, Cuyp, Claude Lorrain, aber auch ebenso oft bei den neueren, wie im Bild »Die Söhne Eduards IV.« von Paul Delaroche und »Die Furt« von Constant Troyon, in denen beiden je ein kleiner Hund das Gegengewicht bildet. Während in der Bleistiftzeichnung »Die Wäscherinnen« von J. F. Millet ein sich bückendes Weib das Gegengewicht bringt, ist in den Bildern »Frau in einer Landschaft« und »Das Votivbild« von A. Legros, »Die Heuernte« von Bastien-Lepage nur das landschaftliche Motiv das Gegengewicht.

Weiter findet sich diese Methode noch in den Bildern »Seni« von C. v. Piloty, »Jairi Töchterleins Auferweckung« von A. v. Keller, »Medea« von A. Feuerbach u. a. m.

Ernst Duez benützte in seinem Bild »Das Frühstück auf der Terrasse« das obere Dreieck b c d zur Ausfüllung mit Figuren und ließ das untere frei. Das Gegengewicht bildet nicht nur das Kinderpaar, sondern auch der Schatten auf dem Tisch.

Da die ruhige Wirkung dieses Linienaufbaues leicht eintönig und langweilig werden kann, kamen schon die alten Meister auf den Gedanken, die Bildfläche dadurch mehr zu füllen, daß sie zwei hintereinanderliegende Dreiecke a b c und b c d des Bildes a b c d zur Komposition benützten.



Abbildung 22 Der junge Stier von Paul Potter (Nach Photographie Braun, Clement & Co., Dornach)

Es bleibt sodann nur noch ein Viertel der Bildfläche frei, genügend, um dem Auge einen Ruhepunkt zu sichern und dem Bild vornehme Ruhe bei gesteigerter Lebhaftigkeit zu verleihen. (Siehe Abbild. 24.)

Damit aber diese Kompositionsmethode nicht an die Kulissen des Theaters erinnert, dürfen die beiden Dreiecke nicht gleichmäßig gefüllt, überhaupt soll nicht zu ängstlich an der Diagonale Halt gemacht werden. Wenn ein mit Figuren oder Gegenständen gefülltes Dreieck im Vordergrund liegt, so muß das andere im Hintergrund oder mindestens im Mittelgrund des Bildes sein, um durch die Perspektive des Tones Klarheit zu erzeugen.

Beispiele haben wir an den Bildern »Jäger am Morgen aufbrechend« von P. de Laer, wo die Figuren das im Vordergrund liegende Dreieck, ein

Haus mit der Landschaft das im Hintergrund befindliche Dreieck füllen, »Einschiffung des Prinzen von Oranien« von Cuyp, dessen beide Dreiecke von Schiffen eingenommen sind, »La Rigole d'Igny« von A. Chintreuil, das rein landschaftliche Motive benützt und »Die Emigranten« von H. Daumier, wo wieder die Landschaft vom Zug der Personen überschnitten wird; ähnlich wie in der »Judith« von J. Ch. Cazin, wo Figuren das Dreieck des Vordergrundes füllen. Das andere Dreieck beginnt im Mittelgrund mit Architektur, diese weicht aber dann von ihrer anfangs bestimmt ausgesprochenen Tendenz, das Dreieck zu füllen, ab und verliert sich, dem Horizont folgend, in der Ferne. So vermied es der geistreiche Künstler, manieriert zu erscheinen. Die Haupt-



Abbildung 23 Pastorale von François Boucher

figur seiner Komposition bildet, mit Gegenständen vereint, eine Gruppe im Mittelgrund des Bildes. Diese kommt dadurch zur vollen Geltung, daß sie vereinzelt steht und sich von ihrem Hintergrund kontrastreich abhebt. (Abbild. 25.)

Die Komposition nach gekrümmten Linien eignet sich ebensogut für große Bilder, wo sie Klarheit und Energie fördert, wie für kleine, wo sie der Verteilung in Licht- und Schattenmassen entgegenkommt.

Arrangieren wir die Figuren im **Halbkreis** um die Hauptfigur oder Hauptgruppe, so kommen wir nicht nur der früher besprochenen Eigentümlichkeit unseres Sehvermögens entgegen, sondern lenken auch die Aufmerksamkeit des Beschauers energisch auf den Träger der Idee, indem wir jenen gleichsam als Teilnehmer in die Handlung einführen. Noch un-

mittelbarer wird die Empfindung der persönlichen Teilnahme für den Beschauer, wenn wir die äußersten und vordersten Figuren durch den Bildrahmen abschneiden; er wird dann das Gefühl der unmittelbarsten Nähe der Handlung haben und den lebhaftesten Anteil an derselben nehmen.

Eine seitliche Beleuchtung bringt lebhafte Kontraste in Licht und Schatten hervor, so daß sich nicht nur die einzelnen Figuren plastisch voneinander abheben, sondern auch breite Licht- und Schattenmassen gewähren.

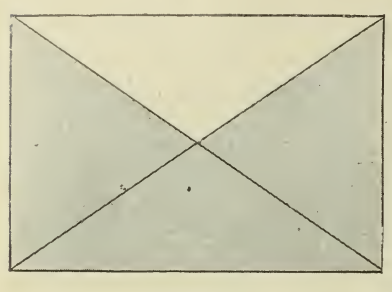


Abbildung 24

Es liegt vollständig im Belieben des Künstlers, nach welcher Seite der Hauptfigur oder des Gegenstandes des Interesses hin er den Halbkreis zieht, so sehen wir ihn auf den Bildern »Das Atelier des Malers« von J. H. Fragonard und M. Gérard, »Das Gemetzel auf Chios« von Eug. Delacroix, »Die Übergabe des Schlüssels an Petrus« von Raffael nach unten gezogen, auf den Bildern »Les forgerons buvant« von J. F. Raffaelli, »Zimmerstück« von Pieter de Hooch nach einer Seite hin, dagegen auf den Bildern »Grablegung Christi« von Tizian, »Christus, des Jairus Töchterlein erweckend« von Rembrandt, »Le vin« von L. Lhermitte, »La veuve de Pierrot« von L. A. Willette, »Flötenkonzert Friedrichs des Großen« von Adolf Menzel nach oben hin verlegt. (Siehe Abbildung 26.)

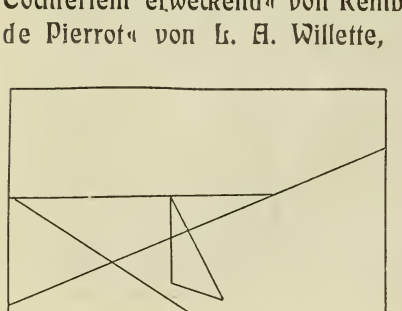
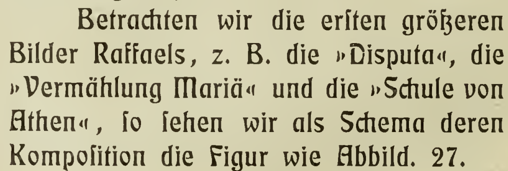
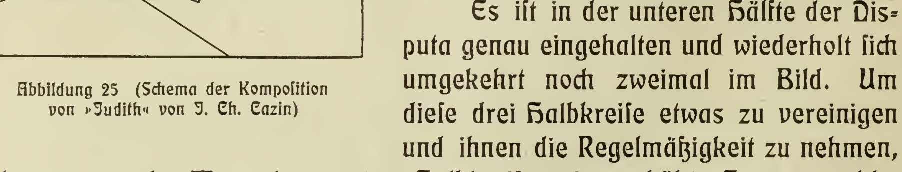


Abbildung 25 (Schema der Komposition von »Judith« von J. Ch. Cazin)



Betrachten wir die ersten größeren Bilder Raffaels, z. B. die »Disputa«, die »Vermählung Mariä« und die »Schule von Athen«, so sehen wir als Schema deren Komposition die Figur wie Abbild. 27.



Es ist in der unteren Hälfte der Disputa genau eingehalten und wiederholt sich umgekehrt noch zweimal im Bild. Um diese drei Halbkreise etwas zu vereinigen und ihnen die Regelmäßigkeit zu nehmen, sehen wir in der Mitte des zweiten Halbkreises eine erhöhte Gruppe, welche zugleich Mittelpunkt des höchsten dritten Halbkreises ist. (Abbildung 28.)

Während bei der »Vermählung Mariä« und der »Schule von Athen« das Schema noch deutlich sichtbar ist, löste Raffael dasselbe in der »Vertreibung Heliodors« mehr in vereinzelte Gruppen auf, wodurch die Komposition lockerer wurde und das Absichtliche verlor.

Tizians »Himmelfahrt Mariä« hat das Schema der Abbildung 29.

Raffaels Schema der Längsaufteilung haben Carolus-Duran in »Der Ermordete« und Benjamin-Constant in »Les chérifas«, Uhde in »Lasset die



Abbildung 26 Flötenkonzert Friedrichs des Großen von A. Menzel (Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

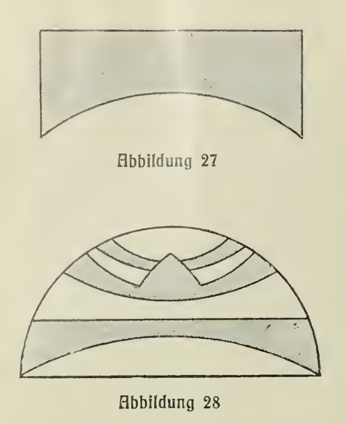
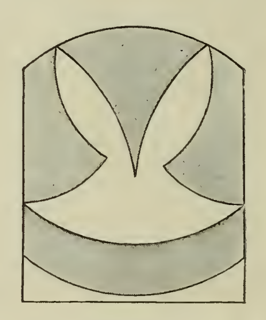

Abbildung 27

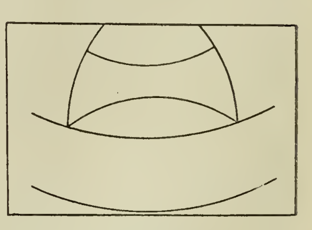
Abbildung 28

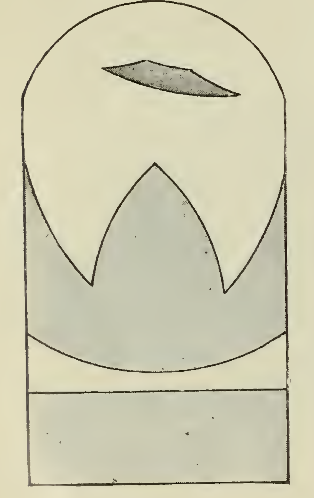
Kindlein zu mir kommen«, W. Dürr in »Madonna«, J. v. Schraudolph in »Petri Fischzug«, D. Wilkie in »Testamentseröffnung« u. a. benützt.

Lassen wir die Figuren oder Gegenstände einen vollständigen Kreis bilden, so wird auch die Handlung der ersteren in sich selbst geschlossener wirken, indem sie den Beschauer gewissermaßen davon ausschließt. Diese unbewußte Objektivität des Beschauers schwindet jedoch wieder, wenn wir die vordersten Figuren so durch den Rahmen des Bildes abschneiden, daß der Beschauer das Gefühl hat, hinter dem Rücken dieser Personen stehend selbst an der Handlung teilzunehmen. (Siehe Abbildung 32.) Man hüte sich aber vor dem Fehler in der Perspektive, welcher die vorderen Figuren durch zu kurze Distanz unverhältnismäßig groß bringt und dadurch an die Verzeichnung der Photographie erinnert.


Abbildung 30
Schema des Allerheiligenbildes
von A. Dürer

Obige Methode, welche alle Vorzüge des Halbkreises hat, aber eine viel diskretere Ausführung verlangt, um nicht aufdringlich in Erscheinung zu treten, sehen wir bei folgenden Bildern angewandt: »Tod des heiligen Hieronymus« von Domenichino, »Transfiguration« von Raffael, »Geburt der Venus« von W. Bouguereau, »Ballettprobe« von E. Degas, »Bergpredigt« von Fritz v. Uhde.


Abbildung 31
Schema des Bildes
»Die Spinnerinnen« von Velasquez


Abbildung 29

Tritt der Halbkreis nach einer Seite zurück, so erhalten wir eine Schlangenlinie ∽, welche sich in ihren verschiedenen Modifikationen vorzüglich zur Anordnung der Figuren eignet, aber eigentlich nur eine Modifikation der Längsaufteilung ist.

Der Hauptvorzug dieser Methode ist neben dem gefälligen Eindruck die Möglichkeit, breite Licht- und Schattenwirkung zu erzielen, besonders wenn sich die Szene im Freien abspielt. Die Höhlungen der Gruppen bilden durch ihre breiten Schattenmassen

starken Kontrast gegen die breiten Lichtmassen der Vorsprünge, genügend, um jenes Gleichgewicht zu erreichen, welches jede malerische Erscheinung verlangt. (Siehe Abbildung 33.)

Bei den meisten der angeführten Methoden muß man es vermeiden, alle Figuren stehend zu zeichnen, um nicht zu viele gleichmäßig laufende Linien und uninteressante Flächen zu erhalten. Ist es aber unmöglich, so viel sitzende, gebückte, knieende oder liegende Figuren anzubringen als die ge-



Abbildung 32 Die Amazonenschlacht von P. P. Rubens (Nach Pigmentdruck Bruckmann)

botene Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive und der Fluß der Linie verlangt, so verschaffe man sich die nötigen Unterbrechungen durch Tiere oder niedere Gegenstände.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich aber vor der sogen. akademischen Anordnung dringend warnen, welche die schöne Linie auf Kosten der Charakteristik fördert. Nie dürfen müßige oder unpassende Figuren oder gesuchte Stellungen dem schönen Linienfluß zuliebe auf das Bild gebracht werden, läßt sich dieser nicht zwanglos – d. h. naturnotwendig der Idee des Bildes folgend – erreichen, so ist es weit besser, man hat unschöne Linien, Flächen u. s. w. auf dem Bild, als daß man der Charakteristik der Personen und ihrer Handlung schadet;

denn nicht die inhaltlose Schönheit der Form, sondern die Charakteristik ist die Hauptbedingung eines Kunstwerkes. Je ergreifender die Empfindung ist, welche ein Bild beseelt, desto weniger Forderungen stellt man an den Linienrhythmus; nur wo man diese vermißt, sucht man zunächst nach formaler Schönheit.

Daß aber andrerseits die Kompositionsgesetze über Einheit und Mannigfaltigkeit, Abgeschlossenheit, Kontrast und Harmonie der Teile u. s. w. nicht willkürliche Schulklügeleien sind, sondern sich aus den Anfor-



Abbildung 33 Die Nachtwache von Rembrandt

derungen eines schnellen und sicheren ästhetischen Begreifens ergeben, bewies am schlagendsten »Degas, der große Meister der aufgelösten Komposition«. Während er alle bisher aufgestellten Schönheitsregeln als veraltet bezeichnete und weit von sich wies, gelang es ihm in seinen Werken doch nicht, dieselben vollständig auszuschließen. Wir wiesen bereits in seinem Bild »Ballettprobe« die Methode der Kreiskomposition nach, die auch in »Eine Baumwollfaktorei in New-Orleans« benützt wurde, während »Die Familie Mante« die Pyramidenform zeigt. Wenn er manchmal Vorliebe für parallele Bewegungen und gewaltsame Bildausschnitte hat, so sind dies nur Kapricen eines geistreichen Künstlers, der seine im großen und ganzen gute Aufführung durch kleine

Unarten zu verdecken sucht, die Richtigkeit der alten Regeln aber gerade durch diese Ausnahmen beweist. Wer freilich diese Regeln schülerhaft genau befolgt und sie nicht durch eigene Erfindung so zu modifizieren weiß, wie es der Stil des Bildes verlangt, der verfällt leicht einem verächtlichen Manierismus.

Beispiele dieser Komposition in der Schlangenlinie sind massenhaft vorhanden: Raffael, Rembrandt u. a. wandten sie sehr häufig an, in neuerer Zeit finden wir sie in »Die Landung König Karls II.« von B. West, »Getreidesieberinnen« von G. Courbet, »Les chérifas« von J. J. Benjamin-Constant, »Eine Straße in Sydenham« von C. Pissaro, sowie in den Familienporträts von J. Th. Fantin-Latour, E. Manet, Eug. Carrière, außerdem in »Inter artes et naturam« von Puvis de Chavannes, »Le déjeuner dans l'atelier« von E. Manet, »Phantasia arabe« von Eug. Fromentin und »Abendmahl« von Eduard v. Gebhardt.

Die Zeichnung in Licht und Schatten

Die Schattierung

Die Schattierung einer Zeichnung hat den Zweck, derselben den Schein des Körperlichen, das Relief zu geben, welcher den durch Reflexion entstandenen Umrissen fehlt. Die Wirksamkeit der Schattengebung ist eine sehr energische, da der Kontrast von Hell und Dunkel das Auge mehr affiziert, als kräftige Farben es vermögen.

Die Schattierung bedingt eine Lichtquelle, welche sich auf dem Bild oder außerhalb desselben befinden und eine natürliche oder künstliche sein kann. Um Einheitlichkeit und Ruhe der Lichtwirkung zu erzeugen, nimmt man meist eine einzige Lichtquelle an; je konzentrierter diese ist, desto ruhiger, aber energischer wird die Gesamtwirkung des Bildes.

Eine Mehrheit von Lichtern, wie in einem Festsaal, zerstört die Breite und Ruhe des Bildes und wirkt durch das allseitige Flimmern der Lichter und Reflexe höchst ungünstig, wenn die Massen- und Kontrastwirkung nicht durch eine geschickte Gruppierung der Schattenmassen und Farbenflächen gefördert wird. Sehr beliebt ist dagegen die Zusammenstellung der doppelten Beleuchtung, die einer natürlichen und einer künstlichen Lichtquelle entspringt. Hiebei ist sowohl Farbe als Leuchtkraft verschieden und bietet darum Gelegenheit zu reizvollem malerischen Kontrast. Natürlich müssen die Lichtquellen so angebracht sein, daß jede etwas, doch ungleich, zur Geltung kommt und die Körperlichkeit der Figuren und Gegenstände nicht beeinträchtigt.

Die Mangelhaftigkeit der technischen Mittel versagt es dem Maler, die Töne in der nämlichen Leuchtkraft zu bringen, wie sie die Natur bietet, und verlangt deshalb eine sorgfältige Abwägung der Töne vom hellsten

Licht zum tiefsten Schatten; wenn die Natur eine Skala von 1—100 hat, so verfügt der Maler nur über eine solche von 60—80. Da der Maler für das Licht oder dessen Reflex: das Glanzlicht als hellste, leuchtendste Farbe nur das Weiß hat, ist er gezwungen, dasselbe für diese aufzusparen und die hellsten, auch weißen Flächen in Halbton zu setzen, wodurch er nur noch über eine kleine Skala von Tönen für die wirklichen Tiefen verfügt.

Die Mode in der Kunst hat sich dieses Umstandes bemächtigt, um bald die Leuchtkraft des Lichtstromes durch Vertiefung des Lokaltones der Gemälde zu heben, bald eine Lichtflut über das ganze Bild auszugießen, um auch die im Schatten liegenden Gegenstände zur Geltung zu bringen, bald in feiner Abwägung Licht und Schatten gleichmäßig wirken zu lassen.

Der aufmerksame Leser wird sich sogleich klar sein, daß jede dieser Darstellungsarten ihre Berechtigung an der richtigen Stelle hat und es nur Modetorheit ist, eine einzelne derselben zur allein berechtigten machen zu wollen.

Höchst wünschenswert wäre es aber für die Kunst wie für die Künstler, wenn jeder Maler sich bestreben würde, das Höchste in der seinem Talent und seiner Überzeugung entsprechenden Anschauungsweise zu erreichen, statt sich alljährlich zu quälen, sein Temperament in die neueste Mode zu zwängen. Der eifrige Nachahmer, welcher sich an das Genie eines anderen zur eigenen Geltendmachung klammern muß, wird nur jedesmal, wenn er sich endlich mühsam in die fremde Anschauungsweise hineingefunden hat, mit Schrecken sehen, daß längst eine neue Mode aufgetaucht ist und mit jugendlicher Lungenkraft ihre alleinige Existenzberechtigung ausposaunt. Nicht die neue Richtung, sondern deren Unduldsamkeit und Beschränktheit ist verwerflich.

Der Fortschritt in der Kunst wird niemals durch die breite Masse der oberflächlich denkenden und fühlenden Nachahmer, sondern durch diejenigen bewirkt, welche unbeeinflußt von den Arbeiten anderer, aber fußend auf den Fortschritten derselben ihrer eigenen künstlerischen Überzeugung unentwegt folgen, die mit jedem neuen Werk ausreift und sich geistig vertieft. Auch aus der Geschichte unserer Zeit sehen wir, daß diejenigen, welche ihre Individualität nicht der Mode zuliebe aufgeben, sondern stetig ihrem Ziel zustreben, endlich doch zur Geltung kommen und die schwerfällige Menge zu ihrer Anschauungsweise bekehren.

Diejenige Beleuchtung eines Körpers ist die günstigste, welche die Körperlichkeit, die Formen desselben am besten zur Geltung bringt, also weder zu viel von der Licht-, noch zu viel von der Schattenseite, nie aber gleichviel von beiden zeigt und die Details des Körpers in richtiger Unterordnung, aber in voller Deutlichkeit wirken läßt, ohne sie hart und trocken zu machen. Wo diese Gefahr naheliegt, löse man die Härten durch Reflexe auf oder wähle eine weichere Beleuchtung (Pleinair).

Durch das Bestreben, jede Figur und jeden Gegenstand im Bild so körperhaft (plastisch) wie möglich zu machen, erhält das Bild leicht diesen

trockenen, harten Ton, während durch übertriebene Zartheit und Verschmelzung der Lichter mit den Schatten Weichlichkeit und Ausdruckslosigkeit entstehen kann, andrerseits läßt das Streben nach breiter Wirkung ein Bild gern flach erscheinen.

Maßgebend für die Tonung des Details ist Zweck und Stimmung des Bildes (s. Stil der Zeichnung), wie die Energie der Schattierung von der Nähe der Lichtquelle und des Beschauers abhängt.

Je näher somit ein Gegenstand dem Licht steht, desto energischer und kontrastreicher wirken Licht und Schatten, während der tiefste Ton nur in unmittelbarer Nähe des Beschauers unabhängig von der Entfernung der Lichtquelle sein kann, da jeder entferntere Gegenstand so viel Luft und Licht zwischen sich und den Beschauer bringt, daß sein Lokalton mehr und mehr aufgelöst, also heller und flauer wird. Da auch die Energie des Lichtes durch die Entfernung etwas leidet, können die höchsten Lichter und die tiefsten Schatten nur im äußersten Vordergrund des Bildes sein. Je weiter sich ein Gegenstand vom Beschauer entfernt, desto mehr werden sich seine Lichter mit den Schatten zu einem einzigen Lokalton vereinigen; es müssen somit die Gegenstände, je mehr sie sich dem Hintergrund des Bildes nähern, desto flauer, unbestimmter, kontrastloser getont werden. Dadurch ist uns die Möglichkeit gegeben, für jeden Gegenstand die Entfernung vom Auge des Beschauers zu bestimmen, welche er gemäß seines Zweckes einnehmen muß. Durch den Ton und die Stärke des Kontrastes zwischen Licht und Schatten, welche die im äußersten Vordergrund befindlichen Gegenstände aufweisen, ist die Skala für die entfernteren Gegenstände gegeben. Je matter sie im Ton und Lichtkontrast werden, desto mehr entfernen sie sich vom Auge des Beschauers.

Ist schon der Vordergrund eines Bildes in größerer Entfernung des Beschauers gedacht, so wird dadurch wohl die Ruhe und einheitliche Stimmung des Ganzen, aber auch die Kontrast- und Energielosigkeit gefördert.

Je schärfer wir also einen Gegenstand im Ton von seinem Hintergrund abheben, desto mehr tritt er dem Beschauer entgegen, desto näher wirkt er.

Um dieses Nähertreten, diese Pointierung künstlich zu fördern, ohne den Lokalton des Gegenstandes aus seiner Luftperspektive zu reißen, haben wir drei verschiedene Methoden:

1. Man bringt den Gegenstand in seiner ganzen Erscheinung in Kontrast mit seinem Hintergrund, behandelt ihn somit als Silhouette hell auf dunkel oder dunkel auf hell.
2. Man kontrastiert die Licht- und Schattenseiten einzeln mit dem Hintergrund, indem man die hellen Töne des Gegenstandes heller als den Grund, die Schattenpartien desselben aber dunkler als jenen macht.

3. Man setzt die Lichtseite des Gegenstandes auf dunklen, die Schattenseite desselben dagegen auf hellen Grund.

Diese Methoden haben nicht nur den Zweck, die einzelnen Gegenstände dadurch deutlicher in Erscheinung treten zu lassen, daß man ihre Formen und Grenzen hervorhebt, sondern hauptsächlich die Bestimmung, denjenigen Gegenstand, der in den Vordergrund des Interesses gerückt werden soll, recht klar und prägnant in die Augen springen zu lassen.

Wollen wir aber Objekte, welche sich in der Nähe des Beschauers, also im Vordergrund des Bildes befinden, als untergeordnet betrachtet wissen, so machen wir sie unauffälliger, indem wir sie entweder weniger ausführen, also in breitem Lokalton bringen oder indem wir sie im Hintergrund dadurch verschwinden lassen, daß wir ihnen eine neutrale Farbe geben oder sie durch einen motivierten Schatten verdunkeln.

Die alten Meister benützten dieses Verfahren, indem sie das Licht, besonders bei Bildnissen, auffallend schnell nach rückwärts und auch nach unten abnehmen ließen und dadurch das hervorbrachten, was man eine gesperrte Beleuchtung nennt. Déchenaud gebrauchte sie neuerdings in dem Bildnis seines Vaters, um eine unvergleichliche Wirkung zu erzielen. (Siehe Lenbach, Porträt Leo XIII. Abb. 34.)

Die Porträtmaler bedienen sich obiger Methoden, um den Kopf des Bildnisses möglichst hervorzuheben, Hände, Körper und Umgebung aber unterzuordnen, obwohl die Hände ungemein viel zur Charakteristik der Persönlichkeit beitragen. Um aber die Weichheit, welche dadurch entsteht, nicht in Flauheit ausarten zu lassen, ist es gut, das Kostüm so zu wählen, daß die verschiedenen Teile desselben auch im Tonwert stark verschieden sind. Böcklin erzielte Weichheit dadurch, daß er den stärksten Kontrast von Licht und Schatten nicht auf die Hauptsachen, sondern auf untergeordnete Dinge verlegte.

Da jeder Ton nur relative (von den Nachbartönen abhängige) Wirkung hat, ist die Verteilung der Töne in Massen von höchster Wichtigkeit. Man bringe daher nur dann zwei Töne von gleichem Wert (valeur) nebeneinander, wenn man einer breiten Licht- oder Schattenfläche bedarf. Wie man hiebei jeden Ton durch die Nachbarschaft verändern (steigern oder abschwächen, erheben oder vertiefen) kann, haben wir oben gesehen.

Obwohl das Prinzip der malerischen Erscheinung reiche Abwechslung der Formen, also auch von Licht und Schatten verlangt, lehrt uns die Erfahrung doch, daß ein Bild, dessen Lichter und Schatten planlos auf der Bildfläche verzettelt und nicht gleichartig in Massen gebracht sind, eine unharmonische, unruhige oder übermäßig prickelnde Wirkung hat, darum ist es angezeigt, ja dringend geboten, die Licht- wie die Schattenmassen möglichst zu sammeln und ihnen nur so viel an Kontrast einzuschieben, als zur Hervorhebung ihrer Wirkung nötig ist.

Die Verteilung dieser Massen, die Führung des Lichtes über die Bildfläche und die Abstufung der Töne zu weicher Harmonie wird im nächsten Kapitel eingehend behandelt.

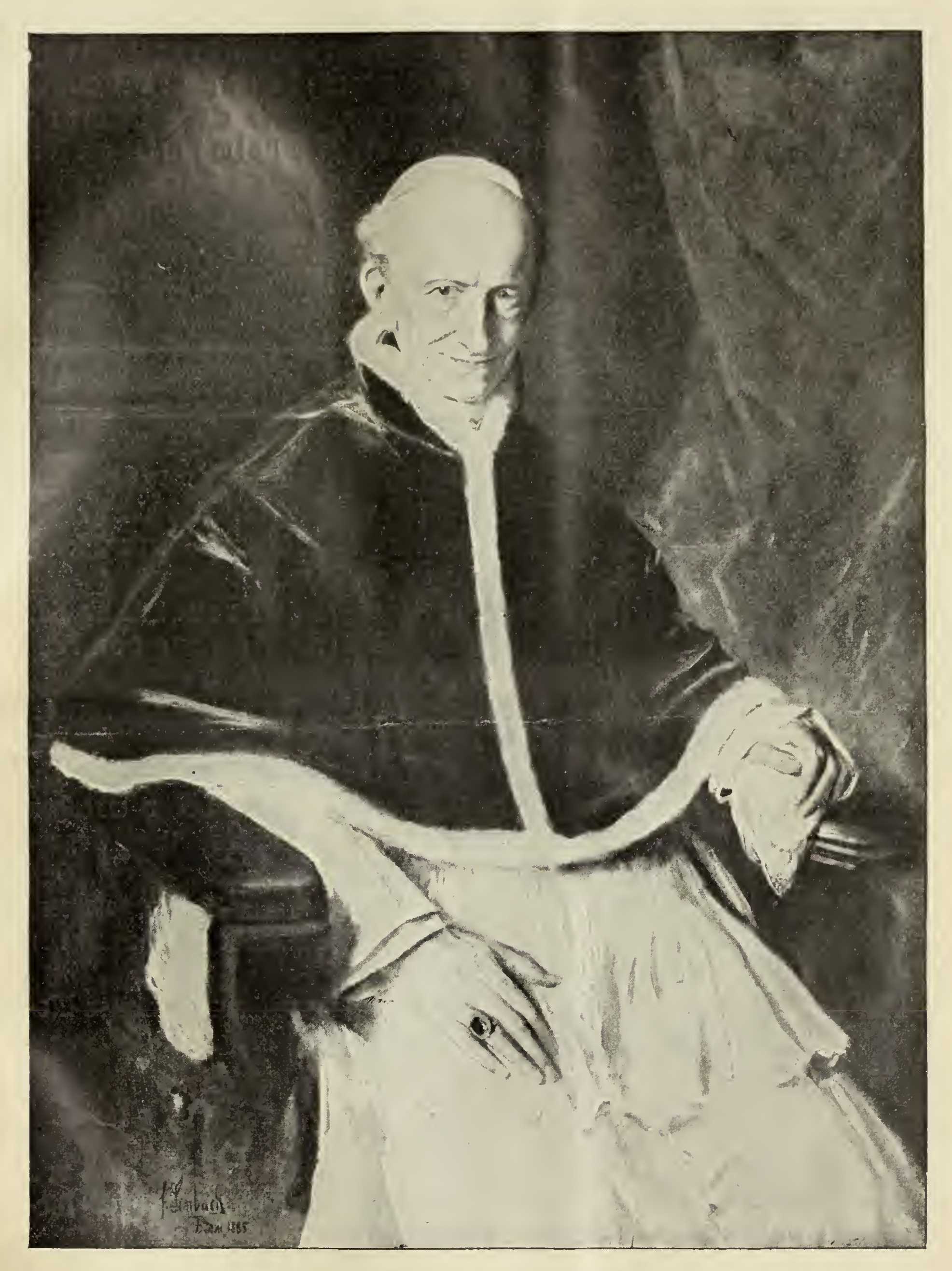


Abbildung 34 Porträt Leos XIII. von Frz. von Lenbach

Die genaue Abwägung der verschiedenen Töne gegeneinander je nach der Entfernung der Gegenstände vom Beschauer und von der Lichtquelle zu einer feinen Tonabstufung gegen den Hintergrund, die Akzentuierung des Hervorhebenswerten und die Unterdrückung des Nebensächlichen nach den angegebenen Methoden, sowie die Milderung schroffer Kontraste ist die wichtigste Aufgabe beim Fertigmalen eines Bildes, denn sie erzeugt die Bildwirkung und die Harmonie des Gemäldes. Ist hiebei etwas vernachlässigt worden, so wird das Bild, wenn es noch so gut in Zeichnung und Farbe ist, stets unfertig und roh aussehen; man spare daher keine Zeit und Mühe an dieser Arbeit, die sich reichlich lohnt, da die Feinheit des Tones auch ein wesentlicher Faktor des Kolorites ist.

Der Lichtgang

Die Art der Führung des Lichtes durch ein Gemälde, »Der Lichtgang«, ist von größter Wichtigkeit für die Erscheinung desselben, da sie von wesentlichem Einfluß auf die Einheit der Lichtwirkung, Übersichtlichkeit der Anordnung, Massenwirkung in Licht und Schatten, sowie auf die Haltung, d. i. glückliche Verteilung der Massen, ist.

Breite des Effektes kann nur durch große Ausdehnung des Lichtes und der Schatten, sowie durch Zusammenfassung von Farben gleicher und ähnlicher Tonwerte erzielt werden.

Während große Lichtmassen Deutlichkeit und Lebhaftigkeit der Formen und Farben gewähren, bewirken breite Schattenmassen eine gewisse Ruhe und Größe der Räumlichkeit, und regen zudem die Phantasie des Beschauers an, die unbestimmten Formen in seinem Sinn zu ergänzen. Daher erzeugen tiefe Schatten einen höheren Grad von Furcht, als dies ein schrecklicher Gegenstand selbst vermöchte.

Wo es nicht möglich ist, breite Licht- oder Schattenmassen zu vereinen, erreicht man durch Einschaltung entsprechend heller oder dunkler Farben dieselbe oder ähnliche Wirkung.

Es gibt konform der Komposition der Konturenzeichnung mehrere Methoden, den Lichtgang zu künstlerischer Erscheinung zu bringen.

1. Die Fleckenwirkung

Das Prinzip derselben ist, analog der Flächenkomposition, die Licht- und Schattenflächen in harmonisch verteilten Flecken zur Geltung zu bringen. Dieselben dürfen nicht von gleicher Größe, Form und Helligkeit sein; sie müssen nicht nur einzeln gut im Raum sitzen, sondern auch untereinander in schönem Verhältnis stehen. Da die Lichter – besonders bei Bildnissen – häufig nach geometrischen Figuren geordnet werden, kann man diese Methode der Lichtverteilung auch den Lichtgang nach geometri-

schen Figuren nennen. Sie eignet sich am besten für Pleinairbilder und solche mit einer Mehrzahl von Lichtquellen, doch findet sie sich auch bei Porträts häufig angewandt. (Siehe Abbildung 13 und 18.)

Die Bilder werden meist im Halbton gehalten, um Licht und Schatten gleichmäßig zur Geltung zu bringen; die Abwechslung verlangt, daß einzelne Partien des Bildes schärfer hervorgehoben werden und daß die Mitteltöne nicht immer zwischen Licht und Schatten liegen, wozu die Farbengebung ausreichende Mittel gewährt.

Da die Fleckenwirkung keinen breiten Lichtgang hat, ist man genötigt, das Hauptaugenmerk nach der harmonischen Verteilung auf die Wirkung der einzelnen Flecken gegeneinander zu richten. Welch reichen Gebrauch einzelne Künstler von der Kontrastwirkung machen, sieht man am Bilde »Die Befreiung der Angelica« von Ingres, »Le déjeuner dans l'atelier« von E. Manet, »In der Loge« von E. Gonzalès, »Die Familie« von Eug. Carrière.

Weichere Stimmung zeigt sich auf: »Landschaft« von A. Monticelli, »Am Waldesrand« von Th. Rousseau, »Heimkehr vom Feld« von J. F. Millet, »Portraits en pleinair« von E. Manet, »Bois sacré« von Puvis de Chavannes.

2. Die Keilform des Lichtganges

Schneidet man ein Bild durch eine Diagonale in zwei gleiche Hälften, deren eine man für die Dunkelheit und deren andere man für die Lichtmasse verwendet, so wird die größte Breite des Effektes erzielt. Da jedoch der Kontrast zwischen Hell und Dunkel zu gleichmäßig stark wäre, bringt man zur Herstellung des künstlerischen Gleichgewichtes in die dunkle Hälfte eine kleine Lichtmasse und in die helle Hälfte eine kleine Schattenpartie, welche selbstverständlich wie die entsprechende Lichtmasse in quantitativer Unterordnung bleiben muß.

Sind diese ausgleichenden Kontraste durch Figuren eingeführt, so steht es uns frei, dieselben durch dazwischenliegende weitere Figuren zu einer einzigen Gruppe zu verbinden, die dann auf verschieden getontem Hintergrund stehen. (Siehe Abbildung 14, 22, 23 und 35.)

Wie wir bereits früher gehört haben, erhält auf diese Weise jede Figur das größte Relief, da wir den hellen Teil der Gruppe auf den dunklen Grund, den dunklen Teil derselben aber auf den hellen Grund gebracht haben.

Verfolgen wir dagegen den umgekehrten Weg, indem wir den dunklen Teil der Gruppe auf den dunklen Hintergrund, den hellen Teil derselben aber auf den hellen Grund bringen, so werden wir wohl die größte Breite und Weichheit des Effektes erzielen, geraten aber leicht in fatale Flauheit, wenn wir nicht den fehlenden Kontrast durch die Farbengebung ersetzen. (Siehe Selbstporträt Rembrandts.)

Es ist in dieser, sich durch Ruhe auszeichnenden Methode möglich, die verschiedensten Variationen anzubringen, je nachdem man die Lichtmasse des Hintergrundes auf Kosten der Schattenmasse vermehrt, vermindert oder die

kontrastierenden Figuren oder Gegenstände mehr oder weniger zur Wirkung gelangen, sie härter oder weicher in den Kontrastton übergehen läßt. Beispiele dieser Methode findet man zu allen Zeiten, wie in »Grablegung Christi« von Piglhein, »Jairi Töchterleins Auferweckung« von A. v. Keller, »Medea« von A. Feuerbach, »Flagellanten« von C. Marr, »Kämpfende Faune« von F. Stuck, »Das Frühstück auf der Terrasse« von E. Duez, »Femme se



Abbildung 35 Das Hundertguldenblatt von Rembrandt

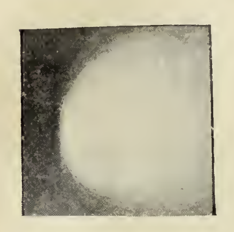
chauffant« von P. A. Besnard, »Der Tod des Orpheus« von G. Moreau, »Inspiration« von H. Martin, »Frau in einer Landschaft« von F. Bazille, »Das Votivbild« von A. Legros, »Rehe im Wald« von G. Courbet, »Wäscherinnen« von J. F. Millet, »Die Furt« von C. Troyon, »Aus der Umgebung von Freiburg« von Th. Rousseau, »Das Spiel der Wellen« von Arn. Böcklin.

3. Die Kugelform des Lichtganges.

Fällt ein Lichtstrahl durch eine enge, runde Öffnung auf eine dieser Öffnung gegenüberliegende schiefe Fläche, so erhalten wir eine Erscheinung, deren Reiz viele Künstler bewogen hat, die Licht- und Schattenverteilung ihrer Bilder auf ähnliche Weise anzuwenden.

Dieses Prinzip erscheint nur auf den ersten Blick willkürlich und gesucht; wenn wir aber bedenken, daß jedes Licht seinen Brennpunkt hat, finden wir die Anwendung desselben nur natürlich. Wir sehen bei dieser Erscheinung

ein kugelförmiges Hauptlicht, welches sich auf einer Seite kontrastreich gegen den tiefen Lokalschatten abhebt, während es sich auf der gegenüberliegenden Seite allmählich in demselben verliert. Jener schroffe Kontrast auf der einen Seite und die Weichheit der Abstufung aller Töne auf der anderen ist bei feiner Wiedergabe von höchster künstlerischer Wirkung und bietet wohl die vornehmste aller Methoden der Lichtführung. Da jedes Licht um so glänzender wirkt, je größer die es umgebende Schattenmasse ist, tritt die Lichtkugel energischer in Erscheinung als bei allen übrigen Lichtgängen. (Siehe Abbildung 36.)



Abbild. 36 Lichtkugel

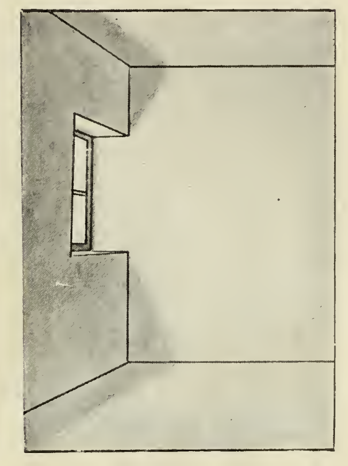


Abbildung 37

Wir bekommen einen ähnlichen Effekt zu Gesicht in Zimmern, deren einziges Fenster sich dicht an einer Seitenwand befindet, wenn wir die Abstufung des Lichtes auf einer Seite und die Dunkelheit der Fensterwand anderseits beobachten. (Siehe Abbildung 37.)

Im Freien finden wir derartige Lichtwirkungen hauptsächlich bei Felsenpartien und Waldlichtungen, wo sie durch Wolkenschatten noch stärker in Erscheinung treten können.

Diese doppelseitige Brauchbarkeit sichert der Methode vielseitige Anwendung in Pleinair- wie Interieurbildern. (Siehe Abbildung 38.)

Man kann die Kugelform des Lichtganges auf zweierlei Arten benützen:

1. indem man den Hintergrund derartig beleuchtet und die Figuren in Gegensatz oder Harmonie dazu bringt,
2. indem man die Figuren oder Gegenstände nach dieser Methode belichtet und den Hintergrund neutral hält oder in Kontrast zu jenen setzt.

Erstere Art anzuwenden, zwingt uns meist ein Interieur oder ein anderweitig geschlossener Raum, wie eine Waldlichtung u. s. w.; letztere Art eignet sich besser zur Beleuchtung einzelner Personen und Gruppen, wo das Hauptlicht auch von oben einfallen und sich nach unten hin verlieren kann.

Als Beispiele dieser Methode dienen: »Kontribution« von A. v. Menzel, »Kränzchen« von G. v. Max, »Sonnenschein in Haus und Herz« von Chr. Bisschop, »Les chérifas« von Benjamin-Constant, »Das Lied« von Eug. Lomont, »Die Trommler« von G. Regamey, »Geburt der Venus« von W. Bouguereau, »Die Mutter« von J. F. Millet, »Das Drama« und »Volksbewegung auf der Straße« von H. Daumier, »Das Modell« von C. Corot, »Das Isarbett bei München« von E. Schleich, »Schwerer Gang« von F. v. Uhde, »Tierstück« von V. Weishaupt, »Grannys Trost« von P. Israels, »Die Nacht vom 13./14. März 1888« von A. Kampf, »Venus beweint den Adonis« von W. v. Lindenschmit.

4. Die Münchener Beleuchtung

Diese ist eine Variante des vorigen Lichtganges, indem sie die Lichtquelle nahezu in der Mitte des Bildes hat. Sie gewährt dadurch eine effektvolle, kontrastreiche Licht- und Schattenwirkung; da aber die meisten Figuren nur als dunkle Silhouetten gegen die Lichtquelle, die Streiflichter grell gegen den dunklen Hintergrund wirken, ist es schwer, eine Breite des Lichtes zu erzielen und eine Verzettelung desselben zu vermeiden. Zudem erscheinen die Körper durch die große Masse von Schatten und geringe Belichtung leicht flach und wenig charakteristisch. (Siehe Abb. 39.)



Abbildung 38 Die heilige Nacht von Correggio

Beispiele dieser Methode sind: »Lesende Frau« von P. de Hooch, »Ansicht des Boulevard Poissonière« von J. Dagnan, »Argenteuil« von E. Manet, »Der Adlerwirt in Cronberg« von Ant. Burger, »Ein junger Gelehrter« von A. J. Holmberg.

5. Die ringartige Form des Lichtganges

Eine der schwierigsten Aufgaben ist die Erzielung einer guten Bildwirkung, wenn die Hauptschattenmasse sich in der Mitte des Bildes befindet. Wir sind dann genötigt, einen tiefen Halbschatten von der Hauptmasse des Schattens nach dem Seitenrand des Bildes zu führen, um die dunkle Masse nicht wie eine Kugel im Licht schwimmen zu lassen. Wird der Vordergrund hell gebracht, so ist der obere Teil des Bildes besser im Halblicht zu halten und umgekehrt.

Im Prinzip kann man diese Methode als Umkehrung, Negativ, des kugelförmigen Lichtganges betrachten, welche bei genau beobachteter Abstufung der Schattentöne und der Lichtmassen eine ebenso feine künstlerische aber stets etwas düstere Wirkung erzielen wird. (Siehe Abbildung 40.)

Es hat diese Methode wegen ihrer Schwierigkeit den Vorzug der Seltenheit und bringt dadurch ein Bild mehr in auffallende Erscheinung als die übrigen Methoden der Lichtführung. Während aber ein solches, geschickt komponiertes und gut durchgeführtes Gemälde der Eigenart seiner Beleuchtung wegen unter allen übrigen Nachbarn einer Ausstellung oder einer Galerie hervorstechen und zur eingehenden Betrachtung einladen wird, verletzt diese Kompositionsweise bei schlechter oder mangelhafter Durchbildung durch die Roheit seines Lichteffektes (Härte des Kontrastes) doppelt stark.



Abbildung 39 Im Hexenwahn von Franz Schmid-Breitenbach

Beispiele dieser Methode sind: »Die Versuchung des hl. Hilarion« von Okt. Tassaert, »Der Mann mit der Hacke« von J. F. Millet, »Episode aus dem Rückzug von Moskau« von Boissard de Boisdenier, »General Prim« von H. Regnault, »Die Toteninsel« von Arn. Böcklin, »Volldampf voran« von

H. v. Bartels, »Aufziehen des Gewitters« von E. Schleich, »Pflügen« von G. Segantini.

Wenn wir in den Ateliers die flüchtigen Skizzen betrachten, welche die Künstler als Vorbereitung zu größeren Bildern malten, so werden wir in jeder derselben eine der hier beschriebenen Lichtführungsarten deutlich und klar angewandt finden, die aber bei den fertigen Bildern mehr oder minder verschwindet und deshalb eine breite Licht- und Schattenwirkung vermissen läßt.

Malerisches Gefühl leitete den Künstler unbewußt zur Befolgung einer dieser Methoden, die Unkenntnis derselben verhinderte ihn aber, bei der Ausführung des Bildes diesen Weg weiter zu verfolgen und das Ziel zu erreichen. Deshalb haben die Skizzen meist einen höheren künstlerischen



Abbildung 40 Die Toteninsel von A. Böcklin

Wert als die nach ihnen vollendeten Werke, in welchen sich die Eigenart des Künstlers weniger klar offenbart.

Wer aber dieser Lehren stets eingedenk bleibt, der wird die breite Lichtführung nicht außer acht lassen, sie nie durch die Zufälligkeiten des Details zerstören, noch das Unbedeutende auf Kosten des Charakteristischen hervorheben.

»Durch das Studium der Werke der größten Meister des Helldunkels«, sagt Opie, »wird der Schüler nach und nach mit all den Kunstgriffen bekannt werden, um Licht und Schatten, Farbe und Farbe in Kontrast zu stellen, Relief hervorzubringen, die hellen Gegenstände miteinander, sowie die dunklen miteinander zu vereinigen und zwar in Massen, um Glanz und Breite des Effektes zu geben, einige Gegenstände ganz oder teilweis in Schatten sinken und deren Umrisse in den Grund verschwinden zu lassen, um Sanftheit und

Harmonie hervorzubringen und auf anderen Punkten schroffe Abschnitte und scharfe Übergänge zu machen, um dort Lebendigkeit und Geist hervorzubringen.«

»Er wird ebenfalls ihre, der Meister, Regeln lernen, Massen zu formen und dieselben in Rücksicht auf Kraft und Milde, der Natur der Gegensätze gemäß, anzuwenden, sei dieser ernst oder heiter, erhaben oder furchtbar. Hiedurch muß er geleitet werden, wenn er seinem Licht die Form einer Kugel geben oder wenn er dasselbe in einem Strom über die Leinwand führen muß, wenn er eine dunkle Masse auf einem lichten oder eine lichte auf einem dunklen Grund machen soll, wenn er sein Licht durch unmerkliche Abstufungen ersterben lassen muß, wenn dasselbe in größerer Breite und Stärke verbreitet oder wenn dasselbe geeigneter zu einem lebhaften Blitz konzentriert werden muß.«

Beim Vergleich der verschiedenen Beispiele zu den Methoden der Lichtführung wird der Leser wiederholt bemerkt haben, daß einzelne derselben zwei verschiedene Methoden aufweisen und dadurch die Eigenart des Bildes zu erhöhter Wirkung bringen. Wie bereits früher erwähnt, liegt es der Tendenz dieses Buches vollständig fern, Rezepte für angehende Maler liefern zu wollen; Zweck dieser Zeilen ist vielmehr, den Künstler mit den Mitteln, welche ihm zur Ausführung seiner eigenen Intentionen zur Verfügung stehen, bekannt zu machen, kurz die Individualität desselben zu fördern.

Pflicht des Malers ist es, diejenige Lichtführung zu suchen, welche sich am besten dazu eignet, den in seinem Bild liegenden Gedanken, sowie die Charakteristik der Formen (des Linienaufbaues), also den Stil seines Gemäldes am klarsten zur Geltung zu bringen.

Welche Art der Lichtführung der Künstler auch wählt, immer ist es höchst angezeigt, der Energie und der Breite des Lichtstromes volles Augenmerk zu widmen. Derselbe soll nicht im Gemälde versiegen, sondern aus demselben hinausgeleitet werden. Vom Stil des Bildes hängt es ab, ob die Lichtführung wie ein munterer Gebirgsbach von einem Gegenstand zum andern hüpft oder wie ein breiter Strom ruhig das Bild durchflutet oder wie ein stiller See in leuchtender Landschaft liegt.

Stimmung durch Ton

Eines der hervorragendsten und künstlerischsten Mittel, den Vorwurf eines Bildes in malerische Wirkung zu setzen, ist die Stimmung. (Siehe Seite 6.) Sie hängt mit dem Begriff eines Kunstwerkes so innig zusammen, ist so maßgebend für die allgemeine Erscheinung eines Bildes, daß ohne sie kein Gemälde von künstlerischer Bedeutung denkbar ist.

Man versteht unter Stimmung die über das ganze Bild ausgegossene, allgemeine, einheitliche Tonwirkung, welche eine helle — freundliche, eine tiefe — trübe oder eine kontrastreiche — feierliche sein

kann. Ihrem Grundgedanken müssen sich alle Einzelheiten unterordnen. Sie beeinflußt somit nicht nur die Tongebung in allen Details, sondern auch die Wahl und Art der Szenerie in eingreifendster Weise (siehe Seite 32); denn bei Landschaften wie bei Figurenbildern, deren Handlung sich im Freien abspielt, ist die Stimmung ein wesentlicher Faktor, den Ausdruck zu verstärken, ja ihn erst zur richtigen, vollen Geltung zu bringen. So wird eine fröhliche Handlung einen heiteren Himmel und Sonnenschein bedingen, eine traurige dagegen einen trüben, bedeckten Himmel mit dunklen Wolken, eine Regenstimmung, während bei Mordszenen stürmisches, finsteres Wetter mit windgebeugten Bäumen u. s. w. am meisten zur Wirkung beitragen wird. So sehen wir auf dem Bild: »Ein Begräbnis« von Ludw. Knaus einen trüben Wintertag, um die traurige Stimmung der Personen über das ganze Bild auszubreiten, einen heftigen Sturm durch die Bäume brausen bei der »Ermordung des Petrus Martyr« von Tizian. Einen Kontrast der Stimmung mit der Handlung des Bildes vermeide man stets, da er nicht nur die durch letztere erregte Empfindung des Beschauers störend beeinflußt, sondern auch bei ergreifenden Szenen z. B. geradezu brutal wirken kann. Einen derartigen peinlichen Eindruck wird aber selten ein Maler durch sein Werk beabsichtigen.

Auch bei Interieurs läßt sich die passende Stimmung durch richtige Wahl der Beleuchtung (Sonnenschein, trübes Licht, Lampenlicht etc.) und das Arrangement der Akzedenzien, Zusammenfassung der Licht- und Schattenmassen und starke Unterordnung der Details erzielen. So sehen wir eine trauliche Stimmung in Christ. Bisschopps »Sonnenschein in Haus und Herz«, eine fröhliche in »Karneval in Griechenland« von Nik. Gysis und eine kalte, düstere in Frz. Schmid-Breitenbachs »Im Hexenwahn«.

Oft verlangt die Stimmung eines Bildes das Formlose, Ungreifbare, Verschleierte, anstatt der scharfumrissenen Deutlichkeit der Dinge, um phantastisch zu wirken. Böcklin benützt in seinem Bild: »Die Toteninsel« (Abbildung 40) diese Lehre, um in Verbindnug mit einem trüben Himmel einen ergreifenden Eindruck zu erzielen.

Eine weichgraue Dämmerung, die alles Grelle dämpft, alles Bunte, Deutliche in schwarzgraue Massen auflöst, beruhigt die Nerven, stimmt träumerisch.

Daß jede Stimmung dem Stil des Bildes entsprechen muß, ist selbstverständlich.

Stil der Komposition

Wie bereits früher erwähnt, hängt der Stil eines Kunstwerkes einerseits von dem hiefür gewählten Material und Zweck, andrerseits von der Individualität des Künstlers (der Wahl seines Motives, der Auffassung desselben, dem Temperament des Künstlers und endlich dessen technischen Kenntnissen) ab.

Da die Technik wieder vom Material abhängig ist, hat der Künstler nach der Wahl desselben zu fragen, welches die Eigenart des Materials ist, wie sie sich am schnellsten und klarsten ausspricht, welche Vor- und Nachteile sie bietet, welchen Beschränkungen sie unterworfen ist, welche Ziele sie verfolgt und wodurch sie sich von anderen unterscheidet; auf diese Weise wird er den *Stil des Materials* rasch erfassen und beherrschen.

Dieser Stil ist durch die Abhängigkeit von der Auffassung des ausführenden Künstlers ungemein wechselnd, wie man beim Vergleich älterer und neuerer Meister sieht.

Wie jede Technik, so verlangt auch die Zeichnungskunst eine *eigenartige Auswahl und Auffassung* des Motives zum Bild.

Wenn dieser Kunst auch alle Erscheinungen verschlossen bleiben, deren Reiz die Farbe bildet (z. B. Abendbeleuchtung), so beherrscht sie doch das Reich der *Formen*, welche durch *Licht* und *Schatten* kenntlich werden.

Was durch die *Linienführung* Bedeutsamkeit genug erhält, um interessant zu werden, was durch den *Wechsel der Formen*, den *Kontrast* der *Bewegungsmotive* und des *Lichtes* und *Schattens* reizvoll wirkt, benützt der Zeichner in seiner Kunst.

Für uns jedoch, die wir die Zeichnung nur als Träger des Gedankens und der Farbe zu berücksichtigen haben, ist die Frage, welche Forderungen der Stil der Zeichnung, Radierung etc. aufstellt, von keinem weiteren Belang.

Nicht die Schönheit der Form und der Rhythmus der Linienharmonie allein, sondern der *charakteristische* und *geschmackvolle* Ausdruck des in der Erscheinung liegenden Gedankens ist das hauptsächliche *Ziel* unseres *Strebens* und zugleich der *Ursprung* des *Stiles*.

Wir wollen hier nicht auf die *historischen* Stile — den hieratischen, klassischen und romantischen Stil — eingehen, sondern nur die Forderungen des *wahren Stiles der Malerei* untersuchen, soweit sie auf die Zeichnung Bezug haben.

In erster Linie ist bei jedem Gemälde der *Zweck* desselben zu berücksichtigen, ob es einen Raum als Wandmalerei oder als Staffeleibild zu schmücken hat.

Da wir bereits wissen, daß »der wahre Stil sich aus der Harmonie des Gegenstandes, des Stoffes, der Kunstgesetze, der Idee des Künstlers und dessen Geisteskraft zusammensetzt,« ist die Hauptforderung, welche wir an ein *Wandgemälde* stellen müssen, daß sich dasselbe der *Wirkung* des *Raumes anzuschmiegen* und *unterzuordnen* hat.

Es muß somit stets den *gleichen* (historischen) *Stil* wie der Raum haben; in einen hellenischen Tempel z. B. ein Renaissance- oder Rokokobild zu malen, ist ein Unding, da es naturgemäß die Stimmung, in welche uns der Raum versetzt, zerreißt, statt sie zu steigern und ausklingen zu lassen.

Die *Ruhe* und *Feierlichkeit* eines vornehmen Raumes darf nicht durch Motive gestört werden, welche damit nicht harmonieren. Werden den-

noch lebhafte Motive verlangt, so ist es Pflicht des Malers, sie so aufzufassen, daß die störende Handlung mehr in den Hintergrund tritt.

Bei kirchlichen Malereien hat der Künstler außerdem noch die Lehren und Überlieferungen der betr. Konfession, die rituellen Gebräuche derselben u. s. w. zu berücksichtigen, welche maßgebend sind für die Wahl des Themas und seine Ausführung.

Die Wandmalereien müssen in der Linien- und Formensprache starke Kontraste vermeiden und derjenigen des Gebäudes genau entsprechen. Walten lot- und wagrechte Linien vor, so haben auch die Figuren und Gegenstände monumentale Stellungen und Bewegungsmotive aufzuweisen, die selbst in lotrechten Gewandfalten ausklingen können. Jede ausfallende, lebhafte Gebärde schadet der großen Ruhe des Raumes. Die Geradlinigkeit desselben betont die Höhen- und Längsrichtung der Linienführung der Figuren und des Beiwerkes und steigert deren monumentale Wirkung. Die Weichheit der menschlichen Formen gibt genügend Kontrast dagegen.

Weist die Architektur aber in der Nähe des Bildes mehr runde Linien und Formen auf, so hüte man sich vor einem Übermaß von geraden Linien. Hier ist weiche, wellige Linienführung angezeigt, die jedoch – um nicht weichlich zu werden – einigen Kontrastes bedarf.

Die Linien, Formen und Massen der Architektur müssen so in Einklang mit dem Linienaufbau und Gleichgewicht des Bildes gebracht werden, als wenn sie sich innerhalb des Rahmens befänden.

Die Größe und Form der Bildfläche hängt von der Architektur ab. Die durch den Aufbau bedingten Gliederungen des Raumes dürfen von der Malerei nicht unterbrochen werden. Daher darf eine lange Wand nicht stets mit einem einzigen Bild bemalt werden; sie ist vielmehr entsprechend den Linien der Architektur eventuell in mehrere Flächen zu zerlegen, welche durch stilgerecht eingerahmte Bilder gefüllt werden. Eine ungerade Anzahl von Teilflächen wirkt malerischer; ist man jedoch gezwungen, zwei gleich große Flächen zu bearbeiten, so suche man sie durch ein Mittelglied (Figur, Gruppe, Stillleben, Ornament u. s. w.) zu verbinden und dadurch eine Dreiteilung zu erreichen. Ist dieses nicht möglich, so kann man nur durch geistreiche Verteilung der Bildmassen die störende Symmetrie etwas mildern. Selbstverständlich müssen die Teilbilder in Ton und Farbe nicht nur zur Architektur, sondern auch zueinander gestimmt werden und denselben Stil des Tones und der Malerei zeigen. Der Stil des Bildes kann und muß je nach dem Motiv desselben wechseln.

Die Größe der Figuren ist nicht nur vom Stil des Bildes, sondern auch von den Verhältnissen des Raumes abhängig. Lebensgroße Figuren können in einem mächtigen Raum kümmerlich klein wirken, in einem kleinen, zierlichen dagegen plump und unangenehm. Der Geschmack des Künstlers ist hier allein befähigt, das richtige Größenmaß zu finden. Zu vergessen ist

nicht, daß die Körperverhältnisse wie die Linienperspektive der Bilder auf geneigten Wandflächen, z. B. Gewölben, entsprechend so zu verändern sind, daß sie dem Beschauer in der Form richtig erscheinen.

Bei mehreren Teilbildern braucht die Figurengröße nicht unbedingt einheitlich zu sein, sondern kann durch ihre Steigerung die Bedeutung einer Darstellung hervorheben.

Eine das Bild beeinflussende (dominierende) Form oder Masse in der Architektur muß ein Gegengewicht im Bilde finden. Bei Renaissanceräumen ist diese Forderung noch dringender als bei der geradlinigen Architektur, da dort meist reichere Abwechslung von Motiven vorwaltet.

Feine Abwägung der Bildmassen gegeneinander und gegen die Formen der Architektur ist stets dringend nötig. Wiederholungen gleicher Linien oder ähnlicher Massen, die sonst dem Wesen des Malerischen widerstreben, können hier monumentale Wirkung erzeugen.

Die Naturwahrheit – der Realismus der Erscheinung – muß der großen Wirkung, der Harmonie des Bildes mit dem Raum untergeordnet werden, um nicht durch Hervorhebung interessanter Einzelheiten die Stimmung des Ganzen zu gefährden. Auch die Landschaft muß auf ihre Eigenwirkung verzichten und sich der Formen- und Farbengebung des Raumes und der Figuren anpassen.

Die Beleuchtung der Wandmalerei muß, wie bereits früher erwähnt, möglichst gleicher Richtung und gleicher Farbe mit derjenigen des Raumes sein, um nicht störend zu wirken und aus der Gesamtstimmung zu fallen.

Da die Wandmalereien mehr dekorative als eigene Wirkung haben sollen und deshalb ihre Flächenwirkung nicht ganz verlieren dürfen, hüte man sich vor kräftiger Modellierung der Gegenstände. Je ruhiger, breiter, einheitlicher und kontrastloser die Tonwirkung ist, desto mehr fügt sie sich in den Rahmen der Architektur als dekoratives Element.

Alles Prickelnde, Lebhafte in Lichtern und Reflexen wie in Farbflecken schadet der Stimmung eines ernsten Raumes und muß selbst in einem heiteren Raum vorsichtig angewandt werden, um nicht den Flächencharakter des Bildes zu stören.

Man wirke daher durch große Tonflächen und breite Farbflecken, welche stufenweis ineinander übergeführt werden. An den Renaissance-Gobelins kann man die Delikatesse der Modellierung und der Farbenwirkung studieren.

Starke plastische Wirkung ist nur da angezeigt, wo die Architektur durch Malerei ersetzt werden soll. Die Deckengemälde der Rokoko-Kirchen und -Schlösser weisen genügend Illustrationen dieser Forderung auf. Freilich darf man die Plastik eines Gemäldes nicht derart übertreiben, daß man einzelne Teile des Bildes in Wahrheit plastisch aus der Bildfläche treten läßt, wie es effekthaschende Zopfmaler manchmal übten. Dem Geschmack

des Künstlers liegt es ob, die plastische Wirkung der Figuren und Gegenstände mit der hier nötigen Flächenwirkung glücklich zu vereinen.

Auch die Schattenflächen müssen wie der Linienaufbau in Harmonie und Wechselwirkung zu den Formen der Architektur gebracht werden und etwaigen Dunkelheiten derselben als Gegengewicht dienen. Ist in einem Gemälde diese Forderung vernachlässigt, so wird es stets den Anschein haben, als wäre nachträglich ein fremdes Bild an diesen Platz gebracht worden.

In starken Gegensatz zu diesen Forderungen stellt sich der Stil des Staffeleigemäldes.

Er verlangt volle und strenge Charakteristik alles im Rahmen des Bildes Befindlichen und Unterordnung des Schönheitsgefühles unter diese Forderung, welche jedoch nicht so weit gehen darf, nur das Häßliche noch schön zu finden. Auch hier wird der Geschmack des Künstlers die goldene Mitte zu finden wissen.

Es ist leider Gewohnheit der Kritik geworden, den Stil des Künstlers mit seiner gefährlichen Neigung zum Manierismus stärker und lobender hervorzuheben als das Bestreben, den wahren Stil des Bildes einzuhalten, welcher den Forderungen eines Kunstwerkes jedenfalls ungleich mehr entspricht. Nicht das Bild hat einen höheren Wert, welches bereits auf große Entfernung die Hand eines Malers verrät, sondern dasjenige, welches am besten seinem Zweck entspricht, also volle Harmonie des Motives mit der Darstellung hat. Freilich gestattet die Unsitte der Massenausstellungen nicht mehr die Harmonie des Bildes mit dem für ihn bestimmten Raum zu beurteilen, sondern man ist gezwungen, die Forderungen des wahren Stils auf die Harmonie des Bildes in sich selbst zu beschränken.

Berücksichtigt der Künstler bei der Komposition seiner Werke die Winke, welche in diesem Buch über die Charakteristik der Erscheinungen niedergelegt sind, und setzt aus Eigenem das Bestreben hiezu, das Wesentliche aller Erscheinungen zu erforschen, so bildet er unwillkürlich einen bestimmten Stil aus.

Maßgebend für denselben ist in erster Linie die Wahl des Motives. Dieses bedingt den Stil der Detailzeichnung, des Linienaufbaues, der Modellierung, der Farbengebung, der Stimmung, des Kolorits, kurz des ganzen Bildes.

Da es nicht Absicht des Verfassers ist, eine reine Stillehre zu schreiben, kann es nicht Aufgabe dieses Buches sein, die Entstehung der Empfindungen und ihre Einflüsse auf die Kunsttätigkeit nachzuweisen, sondern nur Anregungen zu geben, die Empfindung in logischem Zusammenhang und in einem Guß durch das Bild so fort klingen zu lassen, daß ein harmonisches Ganzes entsteht.

Ein Motiv aus dem Volksleben z. B. verlangt strenge Realistik — nicht aber des Momentes, sondern der ganzen Zeit. Wie bei einem Porträt nicht der augenblickliche Eindruck für die Charakteristik der Person maßgebend sein kann, so ist auch hier nicht das zufällige Aussehen einer Person — des Modelles z. B. — maßgebend für die zu malende Erscheinung.

Der Gedanke, welcher in die Figur gelegt wird, muß sich so präzis in der Konstitution, Haltung und Bewegung derselben aussprechen, daß jeder andere ausgeschlossen ist, er muß aber auch für die abgebildete Figur so charakteristisch sein, daß ihn kein Mensch außerhalb deren Berufssphäre und Individualität in dieser Weise fassen konnte. (Anleitung siehe unter Vorkenntnisse Seite 20.) Man verliere sich aber nicht in Kleinlichkeiten — nicht in der getreuen Wiedergabe zufälliger Falten und des momentanen Schmutzes einer Person liegt der Realismus — sondern bringe nur das Wesentliche der Charakteristik, das Typische des Standes zu desto größerer Wirkung.

Das derbe, rauhe, ungeschlachte Wesen des Bauern bedingt eckige, plumpe, aber energisch ausladende Bewegungen. Die Eigenart dieser Bewegungen und die Vorliebe für gewisse derselben muß gut studiert und getreu wiedergegeben werden.

Die allen Mühen des Standes trotzende Lebenskraft muß sich im Bild aussprechen und nicht entsprechend kostümierten Personen Raum lassen.

Auch die Gegenstände, welche zur Handlung gehören, müssen den Verhältnissen der Personen in Größe, Derbheit und Ursprünglichkeit entsprechen. Ein Bauer hinter einem Dampfpflug wird die Beschwerden des Standes weit weniger charakterisieren als ein anderer, der hinter einem von seiner Familie oder von einer mageren Kuh gezogenen Pflug schreitet.

Welchen Gegensatz zu der kraftstrotzenden Fülle der Formen eines Bauern bietet dagegen der Asket, welcher nur »die Kraft zu leiden« hat! Sein welker, ausgehungerter Leib, dessen Knochengerüste kaum von der schlaffen, faltigen, lederfarbigen Haut bedeckt wird, beweist in seinen müden Bewegungen den Sieg des Geistes über den Körper und seine Forderungen.

Während das Bauernbild das Streben des Bauern nach Materiellem in breiter Linienführung, energischer Tonwirkung, schwerer, materieller Farbe und dementsprechendem Kolorit zeigen und so dem Stil des Bauernbildes entsprechen soll, muß das Bild eines Asketen den Sieg des Geistes über die Materie auch in Ton und Farbe zu bringen suchen. Aufstrebende Linienführung, breite Licht- und Schattenwirkung, idealistische Farbengebung mit mattem Kolorit vereinigt mag dem Stil des Asketenbildes nahe kommen.

Der langgestreckte, elegante, kraftstrotzende Körper des Menschen, welcher richtiges Gleichgewicht zwischen den Forderungen des Geistes und des Körpers walten läßt, mit seinen energischen und doch maßvollen Bewegungen, gewaltigen Posen und stetem Vorwärtsdrängen bedingt eine herbere Liniensprache, kontrastreichere Tonwirkung und Farbengebung, sowie härteres, trockeneres Kolorit.

Die Freiheit von jedem Einfluß der Architektur spricht sich beim Staffeleibild in der Kühnheit des Linienrhythmus und in der Energie der Ton- und Farbenwirkung aus, welche nur darauf hinarbeiten, durch Hervorheben der charakteristischen Formen aller Gestalten die Eigenwirkung desselben auf die höchste Stufe zu bringen.

Wie weit man in der Durchbildung der Einzelformen des Clairobskur zu gehen hat, wie stark und breit der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel sein darf, richtet sich nach der Gesamtstimmung, die entsprechend dem Motiv und Stil des Bildes energisch — kontrastreich, phantastisch — tonig, melancholisch — düster u. s. w. sein muß.

Die moderne Kunst hebt den Charakter des Bildes als räumlicher Schmuck mehr hervor, als wir es zu anderen Zeiten finden.

Dieser Anschauung entspricht die Kontrastlosigkeit der meisten neuen Bilder, welche sowohl helle Lichter wie tiefdunkle Schatten möglichst vermeidet und ihren Bildern eine träumerische Weichheit verleiht.

Nie aber darf man vergessen, daß auch die Tonung der Detailformen aller Gegenstände vom abgebildeten Materiale abhängt. Sie muß gänzlich verschieden sein, selbst wo der Lokalton diese Verschiedenheit nicht hervorhebt. So muß das zarte Kolorit des Weibes durch weichere, kontrastlosere Schattierung dargestellt werden als das nervige Fleisch des Mannes, dieses wieder weicher als die Formen einer bemalten Holzstatue u. s. w. Empfindung muß die Tonung beseelen und dieselbe über die photographische Treue heben.

Bewegte Gegenstände müssen im Fluß der Bewegung, in entsprechender Weichheit wiedergegeben werden.

Das Blenden des Lichtes beim Blick in dasselbe, das Prickelnde der Schatten, die man gegen das Licht betrachtet, das Zittern der Atmosphäre über dem heißen Getreidefeld oder frisch gepflügten Acker muß durch lockere Tonung nachgeahmt werden.

Noch eines darf nicht vergessen werden, was trotz seines großen Einflusses auf die Stimmung meist zu wenig beachtet wird, dies ist die Wirkung des sogenannten leeren Raumes im Bild.

Je ruhiger, weiträumiger — fast möchte ich sagen, gegenstandsloser — der Hintergrund einer Figur oder Gruppe ist, desto mehr Eigenwirkung erhält er auf Kosten der letzteren. Den Einfluß des Raumes auf den Stil des Bildes bewies Laurens auf geistreiche Weise in seiner »Exkommunikation Roberts des Frommen«. Er schildert das Grausige des Vorganges dadurch so packend, daß er »das Beklemmende eines leeren Raumes« bringt, »durch den schwarze Gestalten der Buße und Reue zu schreiten scheinen«.

Ist schon die Übertragung eines Materialstiles auf eine fremde Technik vom Übel und nur da einigermaßen berechtigt, wo sie Ersatz dafür bieten muß — z. B. ein in die Mauer eingelassenes Ölbild für ein Fresko — so zeigt die Verallgemeinerung des Stiles eines Künstlers auf die Schüler oder Nachahmer desselben meist nur das Zerrbild des betreffenden Stiles: die Manier.

Jene erfassen fast stets nur das Oberflächliche des Stiles und begnügen sich, die Gesetzmäßigkeit einer Erscheinung, z. B. das Muskelspiel energischer Bewegungen, die lotrechte Linienführung in der Wandmalerei oder die breite Lichtflut des Pleinairs, auf alle Erscheinungen zu übertragen und ihre Wirkung überdies noch zu steigern.

Welche Verwirrungen richtete der Stil Michelangelos, Puvis de Chavannes und der Pleinairismus an durch die Übertreibungen und gedankenlose Verallgemeinerung ihrer Nachahmer!

Möge sich daher jeder Lehrer hüten, einen Stil der Schule anzustreben, wo es seine Pflicht ist, die eigenartige Auffassung jeden Schülers zu fördern, indem er ihn auf die Forderungen des Bildstiles hinweist und seine Fähigkeit, das Malerische und Charakteristische jeder Erscheinung zu erfassen und wiederzugeben, damit steigert. Der Schüler steht dann nicht – wie gewöhnlich – nach Austritt aus der Schule hilflos vor der blanken Leinwand, sondern greift zielbewußt aus dem Reich seiner Empfindungen und Erfahrungen das heraus, was er geistig und technisch vollkommen beherrscht.

Er weiß, daß ihm wohl die Wahl des Motives freisteht, daß ihm aber nach dieser Wahl die Pflicht erwächst, das Motiv so aufzufassen, wie es seiner Individualität und seiner Zeitströmung, so wie der Eigenart des Motives am meisten entspricht; er ist sich bewußt, daß diese Auffassung die ganze Ausführung durchgeistigen muß.

Die Mittel, den richtigen Ausdruck für seine Auffassung zu finden, sind ihm durch eingehendes Studium der Stil- und Kompositionslehre gegeben, die ihn befähigt, seinem Werke durch Linienführung, Aufbau, Tongebung u. s. w. Leidenschaftlichkeit, Lebhaftigkeit, Ruhe, Melancholie u. a. zu verleihen.

Er weiß, wie er die in das Motiv gelegte Empfindung durch Hervorhebung des Wichtigen und Unterordnung des Nebensächlichen gesteigert in Erscheinung treten lassen kann, um die Empfindung voll und ganz auf den Beschauer zu übertragen und mehr als eine momentane Sinnenreizung zu erzielen.

Wer als Künstler sich begnügt, einzelne Gesetzmäßigkeiten zu entdecken und auszunützen, wer nicht an der Vollendung des Stiles, seiner Auffassung und Wiedergabe unermüdlich weiterarbeitet, wer nicht Sinn und Augen offen hält auch für die Errungenschaften anderer, um sie nach eigener Auffassung umzubilden und seine Werke dadurch in geistiger und malerischer (technischer) Beziehung zu vertiefen, der wird wohl sicher vom Publikum geschätzt, weil er dessen Verständnis nicht überragen will, verliert aber das Recht, sich Künstler zu nennen.

Freilich wurde der Fortschritt in der Technik der Malerei so umfassend, daß die Beherrschung des ganzen Stoffes für den Einzelnen zur Unmöglichkeit geworden ist. Je nachdem nun die besten der Künstler das eine oder andere Bereich desselben kultivieren, wirft sich die Mode mit ihren Anhängern voll Begeisterung auf dieses Gebiet und vergißt und verlernt die Errungenschaften der früheren Zeit.

Wenn dadurch auch der Fortschritt in der Kunst kein allumfassender, stetiger, sondern nur ein sprungweiser ist, so rückt das Ziel doch dem unermüdlichen, folgerichtigen, zweckbewußten Streben immer näher.

3. Die Farbe

Theoretischer Teil

Allgemeines über die Farbe

Während die bisher besprochene Tätigkeit des Künstlers eine mehr idealistische war — denn jede Zeichnung ist eine Abstraktion, eine rein geistige Verarbeitung des dem Auge gebotenen Stoffes — kommen wir nunmehr zu der mehr realistischen Tätigkeit, der Farbengebung. Sie bezweckt, den dargestellten Gegenständen den Schein der Wahrheit zu geben.

Wie schon früher angedeutet, ist der Akt des Sehens ein zusammengesetzter Vorgang, der zum Teil auf einer sinnlichen, zum Teil auf einer geistigen Tätigkeit beruht.

Beide von einander zu scheiden und nur das auf dem Bild wiederzugeben, was reinem Sinneseindruck entspringt, ist Aufgabe des Malers. Er muß alles, was vom Vorstellungsleben beim Akt des Sehens noch hinzugefügt wird, dem Beschauer überlassen. Dieser mag das Resultat ziehen aus den Erfahrungen, welche er mit Hilfe der eigenen Fortbewegung, des Gefühls- und Tastsinnes, gewonnen hat.

Der Maler sieht somit nicht Menschen, Bäume, Felsen u. s. w., sondern nur deren Farben und Töne. Durch die genaue Wiedergabe des Gesehenen erhält der Beschauer jenen Eindruck von der Natur, welchen der Maler ihm suggerieren will.

Nur der Anfänger wird versuchen, auch das bildlich zu bringen, was der Reflexion entspringt, also nicht wirklich zu sehen ist. Er malt einen fernen Gegenstand in derjenigen Farbe, die er nur in allernächster Nähe hat, unbeeinflußt von den Umständen, unter denen er in Erscheinung tritt. Der geübte Künstler hingegen, welcher das naive Sehen erlernt hat, weiß sich vor jeder Täuschung zu hüten und sieht sofort den richtigen Ton.

Der Beschauer, der das fertige Bild vor sich hat, wird auch jeden einzelnen Ton desselben verstehen, solange die Gesamtstimmung eine annähernd realistische ist.

Um sich vor Täuschungen über die Sättigung und Tonhöhe der Farben zu schützen, besonders wenn sich in heißen Tagen ein Duft über die Landschaft lagert, wenden manche Maler den Schwarzspiegel an. Dieser zeigt das Bild in herabgestimmter Helligkeit, in welcher die Kontraste viel lebhafter wirken; er darf aber den Maler nie verführen, ihm mehr als ein Hilfsmittel zu sein, denn eine genaue Nachahmung der Natur entfernt das Bild von der höheren ethischen Wahrheit, indem sie den Beschauer aus der Welt der Ge-

danken in die gemeine Wirklichkeit herabzieht. Dadurch macht sie das Bild zum Diorama.

Während die Liebe zur Farbe jedem Menschen angeboren ist — zeigt doch schon das kleinste Kind eine lebhafte Vorliebe für bunte, gesättigte Farben — ist die Empfindlichkeit für die Farben eine ungemein verschiedene. Abgesehen von der krankhaften Erscheinung der totalen oder partiellen Farbenblindheit bemerken wir beim Kind wie beim Ungebildeten ein mangelhaftes Verständnis für gebrochene Farben.

Ob die Mitwirkung der Sonne und des Klimas Mitursache ist, daß die südlichen Völker in ihren Malereien die satten Farben bevorzugen, während die Bewohner des Nordens, durch die feuchte, neblige Luft des Sommers und den Schnee des Winters veranlaßt, mehr Sympathie den gebrochenen Tönen entgegenbringen, mag hier eine offene Frage bleiben.

Die Wirkung der Farbe ist nach Curd Junghans eine dreifache.

1. Sie verbindet und trennt die einzelnen Teile eines Kunstwerkes oder die einzelnen Kunstwerke einer Gruppe in klarster und übersichtlichster Weise. Das Auge überblickt ein in passende Farben gekleidetes Kunstwerk oder eine zusammengehörige Gruppe ungleich schneller als ein einfarbiges oder eine Gruppe einfarbiger Werke, indem die richtig gewählten Farben die verschiedenen Teile klar hervorheben, auf diese Weise dem Verständnis näher führen und ein schnelles Auffassen ermöglichen, während bei mangelnder Farbe längere Reflexion nötig ist, die den unmittelbaren Genuß beeinträchtigt. Die Bedeutung der Farbe in dieser rationalistischen Farbenwirkung liegt weder in ihrer Schönheit noch Naturwahrheit, sondern lediglich darin, daß sie rein physikalisch das Auge und dadurch den Verstand des Menschen beeinflußt. Bei dieser Art wirken unangenehme Farben ebenso wie unwahre; sie trennen rein örtlich die Gegenstände von einander.

In der Regel tritt diese Art der Farbenwirkung mit einer oder der anderen folgenden gemeinsam auf, so daß sie in der Malerei wenigstens äußerst selten rein zur Geltung kommt.

2. Die realistische Farbenwirkung zielt darauf, den in der Form bereits fertig dargestellten Nachbildungen von Gegenständen der realen Welt durch Verleihung der diesen Gegenständen in der Wirklichkeit anhaftenden Farben einen höheren Grad von Lebenswahrheit zu verleihen. So wird die Zeichnung eines Pferdes dadurch naturwahrer gemacht, daß dasselbe mit den ihm zukommenden Farben angelegt wird. Insbesondere wird durch Anwendung der Farbe die Porträtähnlichkeit, d. h. der höchste Grad der Naturwahrheit, wesentlich erhöht, zumal häufig die Farbenwirkung einen Hauptreiz ausmacht.

3. Die dekorative Farbenwirkung gründet sich auf die Harmonie, d. h. die schöne Zusammenstellung der Farben, und erinnert daran, daß die Farben wohl beanspruchen könnten, daß man ihnen die Ausbildung zu einer

selbständigen Kunst angedeihen ließe und ihnen den Rang einer solchen gewährte.

Man ist in neuerer Zeit dahin gekommen, daß man die Harmonie der Farben in den Vordergrund rückt und von ihr aus den Wert eines Bildes fast allein bestimmt, trotzdem schon die alten Meister in der Verbindung der realistischen mit der dekorativen Farbenwirkung ihr höchstes Ziel suchten.

Diese dekorative Farbenwirkung ist nicht mit der Wirkung der Farbe in der dekorativen Kunst zu verwechseln, wo sie eine selbständige Stellung längst einnimmt und sich auf die dem Menschen angeborene Liebe zur Farbe stützt. Für den Kunstmaler ist die Farbe nur ein Hilfsmittel, Gegenstände auf einer Fläche nachzuahmen oder durch deren Nachahmung einen Gedanken zur Bildwirkung zu bringen. »Mit ihrer demonstrativen Kraft hebt sie die Formen plastisch hervor und lagert sich, wo der Formenausdruck sein Bestes geleistet hat, wie ein die Sinne reizender Hauch über das Ganze.«

Während der Dekorationsmaler die Farbe als Stoff zeigt, bemüht sich der Kunstmaler, diesen Stoff vergessen zu machen und nur den Gedanken, welchen er mit diesem Hilfsmittel ausdrückt, zur Geltung zu bringen. Die Bildfläche soll also ihren Flächencharakter verlieren, welcher in der dekorativen Kunst dagegen erhalten bleiben muß. Man isoliert deshalb auch, und um die Eigenwirkung desselben zu erhöhen, das Gemälde von seiner Umgebung durch einen Rahmen.

Wir kommen nunmehr zur Besprechung der Technik des Malens, welche den Künstler befähigt, diejenigen Farben, welche er in der Natur in ihrer gegenseitigen Beeinflussung sieht, einzeln auf den Malgrund aufzutragen und ihnen durch genaue Wiedergabe ihres Tones jene farbige und plastische Wirkung zu verleihen, welche die abgebildeten Gegenstände trotz aller Unterordnung unter die Gesamtstimmung zu ihrer Eigenwirkung bedürfen.

Jeder Anfänger weiß aus Erfahrung, wie schwer es ist, die gefundene Farbe auf der Palette richtig zu mischen, wie verschieden der aus seinem natürlichen Zusammenhang gerissene Ton auf der Bildfläche wirkt, wie nur stetes Vergleichen des Gemäldes mit der Natur vorwärts hilft. Wenn auch das angeborene Talent wesentlich dazu beiträgt, die Arbeit des angehenden Malers zu erleichtern, so möge er sich doch stets vor Augen halten, daß nur eiserner Fleiß, stete Übung die vollständige Beherrschung der Technik ermöglicht.

Der schlimmste Feind des Malers ist aber die Selbstzufriedenheit, welche denjenigen Anfänger leicht befällt, der schnelle und leichte Erfolge erzielt hat.

Nur der Maler wird die höchste Stufe der Kunst erreichen, welcher die Schwierigkeiten der Technik aufsucht und in ihrer Überwindung seine Kräfte stählt. Wenn er auch oft daran verzagt und an seinem Talent verzweifelt,

so wird er doch von dem ihm angeborenen Schöpfungsdrang angeeifert die Versuche wiederholen, bis er endlich siegreich aus dem Kampf mit dem Material hervorgeht.

Die notwendigen Übungen sollen nicht nur im Abmalen nach der Natur, sondern auch im Kopieren von guten Bildern bestehen.

Wir dürfen jedoch zu Studienzwecken die Natur nicht geistlos abmalen, sondern wir müssen uns klar machen, was uns an dem gefundenen Motiv gereizt hat, aus welchen Ursachen wir diesen Abschnitt der Natur bewundern. Haben wir das Wesentliche der wohlgefälligen Wirkung auf unser Auge erforscht und begriffen, so werden wir es nicht nur im Bild festzuhalten wissen, sondern es wird auch unser geistiges Eigentum: es hält sich im Gedächtnis fest, selbst wenn wir es nicht kopieren; denn die Technik liegt nicht, wie der Laie glaubt, in der Übung der Hand, sondern im Auge und im Geist. Die Hand kann ersetzt werden, das Auge und der Geist nie.

Beim Kopieren von Gemälden müssen wir uns ebenso vor handwerksmäßiger Nachahmung hüten, weil wir nur dann etwas dabei lernen, wenn wir auch in ihren Geist eindringen, uns klar machen, was der Künstler im Bild gewollt hat, wie er das Gewollte zur Bildwirkung bringt, wie er das eine hervorhebt, das andere zurückdrängt, welche Mittel er benützte, um sein Ziel zu erreichen u. s. w.

Nirgends gilt mehr als hier das Wort Goethes:

»Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.«

Man soll nicht die Lehren der Überlieferung geistlos auswendig lernen und sie ebenso geistlos verwenden, sondern man soll sie durch eigene Prüfung und geistige Verarbeitung sich zu eigen machen, das Ererbte sich neu erwerben.

Da wir als Nachkommen vieler Generationen von feinfühlenden Künstlern den Vorteil haben, die Kunst der Farbengebung nicht erst neu entdecken oder begründen zu müssen, sondern an deren Arbeiten studieren und unsere Kenntnisse auf dem Grund der früheren aufbauen und erweitern können, so sind die Kunstjünger dringend ermahnt, jede Gelegenheit zu vergleichendem Studium zu benützen und fleißig Galerien und Ausstellungen zu besuchen. Durch die eigenen Werke werden sie den wohlwollenden Regierungen und Kunstfreunden, welche ihnen obige Gelegenheit verschaffen, ihren Dank abstatten und so an der Kulturaufgabe unseres großen Jahrhunderts mitarbeiten.

Wie die Anhänger der Wissenschaft auf den Errungenschaften der Vorgänger unermüdlich weiterbauen, so sollen auch die Künstler ähnlich vorwärtsstreben und sich nicht dadurch selbst im Fortschritt hindern, daß sie die Arbeiten ihrer Vorgänger verachten, Neues, Niegesehenes schaffen wollen und dabei nie aus den Kinderschuhen ihrer Individualität herauskommen. Nur derjenige hat das Recht, aber auch die Pflicht, eigene Pfade zu

wandeln, der nicht nur die Fähigkeiten, sondern auch die Erfahrungen, die Kenntnisse hat, welche es ihm ermöglichen, neue Wege zu bahnen, ohne sich dem Hohn und Spott der Menge preiszugeben. Sein durch Vergleichung der besten Werke verfeinerter Geschmack ist befähigt, an die eigene Arbeit das strengste Maß anzulegen, und gebildet genug, Mittel und Wege zu finden, das Erstrebte so zum künstlerischen Ausdruck zu bringen, daß seinen Werken die vollste Individualität und der vollendetste Stil gewahrt bleibt.

Wer aber in der Nachahmung seiner Vorgänger stecken bleibt, weil ihm die Fähigkeit mangelt, den eigenen Stil zu finden, der wird sich auf den von anderen gebahnten Wegen wohler befinden, als wenn er durch planloses Umherirren seine Kräfte schwächt und an endlichem Erfolg verzweifelt. Wenn er auch kein Künstler wird, so kann er doch ein ganz angesehener Maler werden.

Licht und Farbe

Die Farbe ist abhängig vom Licht; wo kein Licht ist, da ist keine Farbe. Das scheinbar weiße Licht — das Sonnenlicht — wird durch das Prisma (ein dreikantig geschliffenes Glas) in sechs Hauptfarben zerlegt: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau und Violett. Dieses Farbenbild heißt Spektrum. Die Grundfarben desselben sind: Rot, Gelb, Blau; die übrigen drei Farben bilden die Übergänge zwischen denselben. (Siehe Beilage I.)

Diese farbigen Strahlen können durch eine Sammellinse (Vergrößerungsglas) wieder zum weißen Licht vereinigt werden. Weniger vollkommen gelingt dies mit Hilfe des Farbenkreises, einer Scheibe, welche in Sektoren geteilt ist, die mit den Farben des Spektrums bemalt sind und deren Breite der Ausdehnung der einzelnen Farben in letzterem möglichst entsprechen muß. (Siehe Beilage I.)

Diese Scheibe sollte in schneller Drehung weiß erscheinen; da wir aber nicht imstande sind, die Farben durch künstliche Farbstoffe in aller Reinheit und entsprechender Leuchtkraft aufzutragen, entsteht bei der Umdrehung nur ein helles Grau.

Benennen wir die Spektralfarben mit den Namen der uns bekannten Farbstoffe, so heißt die Reihenfolge des Spektrums ungefähr so: Braunrot geht durch feurigen Karmin in Zinnoberrot über, welchem Mennig als Orange und Aureolin als reinstes Gelb folgen; Grün wird durch gelbgrünen Zinnober, Smaragdgrün (vert Paul Veronese) und Mittelpermanentgrün (Viridin) dargestellt, worauf Blauoxyd, Ultramarinblau und Anilinviolett folgen, womit der unter normalen Verhältnissen sichtbare Teil des Spektrums abschließt. Die ultravioletten Strahlen, welche sich an letztere noch angliedern, sind nämlich dem menschlichen Auge nahezu unsichtbar und nur als Lavendelgrau bemerkbar; die Photographie hingegen bringt diesen Teil des Spektrums sehr scharf, da sie die blauen Töne weniger verändert als die roten und

gelben. Als Prüfungsmittel, ob sich ein Gemälde zur photographischen Vervielfältigung eigne, empfiehlt daher Bezold, dasselbe durch blaues Glas zu betrachten. Je weniger es aus der Stimmung fällt, um so brauchbarer ist es für die photographische Reproduktion.

Die natürlichen Farben der Körper entstehen dadurch, daß nur ein Teil der im weißen Licht enthaltenen farbigen Strahlen an der Oberfläche der farbigen Körper zurückgeworfen oder von demselben hindurchgelassen, ein anderer Teil aber aufgesaugt oder vernichtet wird.

Diejenigen Körper, welche alle Strahlen in gleicher Weise zurückwerfen (wie weißes Papier) oder durchlassen (wie durchsichtiges Glas) erscheinen uns weiß oder durchsichtig. Fehlen aber der Lichtquelle diejenigen Strahlen, welche der Körper zurückzuwerfen vermag oder saugt er dieselben alle auf, dann erscheint er schwarz.

Wird Licht von einem undurchsichtigen farbigen Körper reflektiert, so findet neben der Zurückstrahlung des farbigen Lichtes auch noch eine weitere von weißem Licht statt, welche dadurch entsteht, daß der Körper in seinem Inneren eine gewisse Anzahl von farbigen Strahlen auslöscht, andere dagegen zurückwirft.

Die von einem Körper zurückgeworfenen farbigen Strahlen sind von anderer Farbe, wie die ausgelöschten farbigen Strahlen desselben Körpers und geben mit letzteren zusammen wieder ein weißes Licht; man nennt sie daher komplementär (ergänzend); so ist Rot die Komplementär-(Ergänzungs-)Farbe von Grün, Orange von Blau.

Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, daß ein roter – blauer – Körper neben dem weißen, oben erwähnten Licht nur rote – blaue – Strahlen zurückwerfe, da ja der Körper alle Arten sonstiger farbiger Strahlen reflektiert; nur sind die zur Geltung kommenden Strahlen zahlreicher, daher ihre Wirkung eine intensivere. Die in geringerer Anzahl auftretenden Strahlen verändern die Hauptstrahlen etwas und bilden somit die feineren Farbenverschiedenheiten, welche man an den farbigen Körpern wahrnimmt.

Jede Farbe durchläuft zwischen den beiden Gegensätzen von Licht und Finsternis (Weiß und Schwarz) eine Reihe von Übergängen, die man als Schattierungen, Töne, Tinten bezeichnet, das ganze Schema nennt man Tonleiter.

Dasselbe Schema kann auch zur Darstellung der zwischen zwei beliebigen Farben liegenden Mischungen benützt werden, z. B. Blau und Gelb. In der Mitte desselben ist sodann Grün, nach Gelb zu liegen die warmen, gelbgrünen, nach Blau zu die kalten, blaugrünen Töne.

Unter warmen Tönen versteht man diejenigen, in denen Rot oder Gelb vorherrscht, unter kalten Tönen diejenigen, in denen Blau dominiert. Gelb allein bedingt gewöhnlich den Charakter der Wärme nicht, z. B. Gelbgrün kann erst dann warm genannt werden, wenn etwas Rot hinzutritt, da Gelb hier durch die Mischung mit Grün (Blau) kalt, Grün aber durch

die Mischung mit Gelb warm genannt werden müßte; es wäre also für dieselbe Farbe eine doppelte, eine die andere ausschließende Bezeichnung vorhanden.

Dieselbe Wirkung auf die Kälte der Farben wie Blau haben noch Weiß, neutrales Grau und Schwarz.

Die Bezeichnung »warm« wurde den betreffenden Farben erteilt, weil sie eine lebhafte, feurige Wirkung auf das Auge ausüben, während die kalten Farben einen kühlenden, beruhigenden Einfluß geltend machen.

Die warmen Farben werden bei zunehmender Lichtstärke heller als die kalten, bei abnehmender jedoch rascher dunkel wie die kalten.

Bei höchstem Licht (z. B. in der Sonne) verlieren die Farben an Sättigung, jedoch nicht den Charakter der Wärme oder Kälte.

Die warmen Töne nähern sich dem Auge, während sich die kalten zu entfernen scheinen.

Jede Farbe wird durch Zusatz einer andern Farbe auch im Ton verändert.

Man versteht im allgemeinen unter Ton nicht nur Tinte, Schattierung (das Resultat von verschiedener Lichtstärke), sondern auch die Farbe überhaupt, da diese ebenfalls von verschiedener Lichtstärke sind, z. B. Gelb von größter, dann Orange, Rot und Rotviolett einerseits, Grün andrerseits von schwacher, Blau und Blauviolett von geringster Leuchtkraft.

Man unterscheidet zur besseren Orientierung folgende Farben:

1. Primäre, Rot, Blau, Gelb.
2. Sekundäre, gemischt aus je zwei Primären, also Orange, Grün, Violett.
3. Tertiäre oder gebrochene, gemischt aus drei primären oder aus zwei sekundären in mannigfaltigster Weise, z. B. Grau, Braun u. s. w.

Wird der Zusatz der dritten brechenden Farbe ein zu großer, so entsteht eine Schmutzfarbe.

Die schnellste Übersicht über alle Farben gewährt der Farbenkreis, von dem wir bereits auf Seite 86 gesprochen haben.

Der einfachste, von Goethe gezeichnet, nennt nur sechs Farben, in welchem sich folgende Farbenpaare als komplementäre gegenüberstehen:

Gelb und Violett,
Orange und Blau,
Rot und Grün. (Siehe auch Abbildung 41.)

Abbildung 41 Farbenkreis nach Brücke

Bezold stellt einen zehnteiligen Kreis auf. (Siehe Beilage I.)

Purpur und Grün,
Rot und Blaugrün,
Orange und Cyanblau,
Gelb und Ultramarin,
Hellgrün und Violett,

oder in Pigmenten ausgedrückt:

Karmin und Grasgrün,
Zinnoberrot und Meergrün,
Gebrannte Siena und Hellblau,
Dunkelchromgelb und Ultramarinblau,
Grüner Zinnober und Karmoisinrot. (Siehe auch Abbildung 42.)

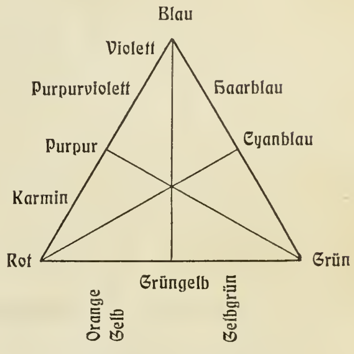


Abbildung 42 Farbendreieck

Da jedoch auch diese Einteilung sich mit der Farbenverteilung im Spektrum nicht vollständig deckt, ging Adams zum vierundzwanzigteiligen Kreis über, welcher allen praktischen Bedürfnissen Rechnung tragen dürfte.

Die Ergänzungspaare desselben heißen:

Rot 1 und Grün 2,
Rotorangerot 4 und Grünblaugrün 4,
Rotorange 3 und Blaugrün 3,
Orangerotorange 4 und Blaugrünblau 4,
Orange 2 und Blau 1,
Orangegelborange 4 und Blauviolettblau 4,
Gelborange 3 und Blauviolett 3,
Gelborangegelb 4 und Violettblauviolett 4,
Gelb 1 und Violett 2,
Gelbgrüngelb 4 und Violettrotviolett 4,
Gelbgrün 3 und Rotviolett 3,
Grüngelbgrün 4 und Rotviolettrot 4.

Von den beigesetzten Zahlen bedeutet:

1 die primären Farben;

2 die Sekundärfarben 1. Ordnung, d. h. Mischfarben zweier Primärfarben zu gleichen Teilen;

3 die Sekundärfarben 2. Ordnung, d. h. Mischfarben aus 2 Teilen der einen und 1 Teil der anderen Primärfarbe;

4 die Sekundärfarben 3. Ordnung, d. h. Mischfarben aus einer Primärfarbe oder einer Sekundärfarbe 1. Ordnung mit einer Sekundärfarbe 2. Ordnung, also entweder aus 3 Teilen der einen Primär- und 1 Teil der anderen Primärfarbe, oder aus 2 Teilen der einen und 2 Teilen der anderen Primärfarbe. (Siehe Beilage I.)

In Pigmenten ausgedrückt heißen die Komplementärfarben nach Schreiber:

Anilinrot und Bläuliches Grün,
Zinnober und Meergrün,
Mennig und Grünlichblau,
Gebrannte Siena und Hellblau,
Dunkles Chromgelb und Ultramarinblau,
Indischgelb und Rötlichblau,
Gelber Ocker und Rötlichblau,
Grüner Zinnober und Karmoisinrot,
Mineralgrün und Karmin,
Kobalt und Orange,
Indigo und Rötlichgelb,
Ultramarinblau und Dunkelchromgelb,
Violett (Mischfarbe) und Grüngelb,
Purpur (Mischfarbe) und Grün.

Charakteristik der Farben

Alle Farben liegen zwischen den Kontrasten Weiß und Schwarz, es ist daher jede Farbe dunkler als Weiß und heller als Schwarz. Jenes vergrößert, strahlt aus, dieses verkleinert, da es durch die helleren Nachbarfarben von allen Seiten überstrahlt wird.

Weiß ist in künstlerischer Hinsicht gleichbedeutend mit Licht, Glanzlicht. Es bleibt am längsten unverändert und bringt dadurch den Träger der Farbe scheinbar näher, weil zudem alle Nachbarfarben in der Ferne schneller neutrale Töne annehmen. Durch seine Reinheit und Neutralität wird jede reine Nachbarfarbe gehoben.

Die Schatten weißer Körper zeichnen sich sehr scharf ab und nehmen leicht Reflexe von nebenliegenden Farben an.

Gelb hat nach Weiß die höchste Leuchtkraft und wirkt belebend, anregend. Mit Orange in fortschreitendem Maß gemischt wirkt es anfangs anmutig, später auffallend, mit Rot versetzt wird es lebhafter. Grün und Blau schaden ihm in der Mischung, mit Schwarz vereint wirkt es unangenehm, schmutzig. Bei künstlicher Beleuchtung nähert es sich dem Weiß. Da es neben Gold seinen Glanz und seine Leuchtkraft verliert, hüte man sich, es an den Rand des Bildes, in die Nähe des Goldrahmens zu bringen.

Orange erscheint ungebrochen dem Auge weniger angenehm als seine mit Gelb oder Weiß gebrochenen Töne. Verdunkelt oder mit Schwarz versetzt, geht es ins Braune über. Bei Lampenlicht wirkt es heller.

Rot tritt stark vor und ist von feuriger, energischer Wirkung; während es durch Gelb gehoben wird, wirkt es mit etwas Blau gemischt ernster, feier-

licher, mit mehr Blau dagegen (Rotviolett) unruhig. Von künstlichem Licht wird es (ungemischt) nicht beeinflußt.

Violett ist eine seltene Farbe, die in der Natur vorzugsweise in der Luft und in den Schattentönen vorkommt. Sie äußert nur in geringer Menge eine angenehme Wirkung, in größerer Masse beunruhigt sie die meisten Menschen. Die hellen Nuancen heißen Lila. Durch Lampenlicht wird es in hohem Grad geschwächt und sinkt ins Dunkle.

Blau, die Farbe der Luft, wirkt ruhig, kalt und lichtschwach, dem Auge angenehm. Es tritt im Bild so stark zurück, daß der Franzose sagt: »Blau macht ein Loch.« Blau stimmt alle warmen Farben in der Mischung herab und bildet hauptsächlich die gebrochenen Töne. Wird es hell gehalten, so stimmt es durch den Kontrast alle Nachbarfarben heiter. Blau ist gegen den Wechsel der Beleuchtung und der Helligkeit ungemein empfindlich und fällt je nach Tageszeit und Ort der Aufstellung im Bild oft ganz aus der Stimmung. Bei Kerzenlicht wird es dunkler und je nach der Fabrikation oft grün.

Grün ist die dem Auge angenehmste, ruhigste Farbe. Sie hat den größten Reichtum an verschiedenen Tönen. Helles Grün ist weithin sichtbar, neigt aber schnell nach Braun hin. Gelbgrün wirkt leicht unangenehm und wird erst durch Zusatz von Rot befriedigender. Sanfter und feiner sind seine Mischungen mit Blau. Bei künstlicher Beleuchtung ist Grün leichter verwendbar als bei Tageslicht und wirkt selbst als Spangrün gut.

Die Kontrasterscheinungen

Zerlegt man das Spektrum in zwei beliebig große Teile – der eine kann sogar aus einer einzigen Farbe bestehen – und mischt man die Farben jeden Teiles unter sich zu einer Mischfarbe, so ergänzen sich die beiden Mischfarben zu weißem Licht, weshalb man sie Ergänzungs-, Komplementär- oder Kontrastfarben, auch einfach Kontraste nennt.

Nimmt man von den drei Grundfarben des Spektrums z. B. Gelb und Rot, vereinigt sie zur Mischfarbe Orange, so bleibt deren Kontrastfarbe Blau als zweiter Teil des Spektrums; mischt man Gelb und Blau zu Grün, so erhält man Rot, die übrigbleibende Grundfarbe als Kontrastfarbe, ebenso ergibt sich bei einer Mischung von Rot und Blau zu Violett als Kontrastfarbe Gelb. Selbstverständlich kann man zu diesen Versuchen auch den mehrteiligen Farbenkreis nehmen, wenn man die Umständlichkeit des Mischens nicht scheut.

Es bildet somit zu jeder beliebigen Farbe oder Farbenmischung die Summe der fehlenden Farben den Kontrast.

Diese Kontrasterscheinung kann zweierlei sein, entweder der nachfolgende, sukzessive, oder der gleichzeitige, simultane.

Ersterer tritt in den negativen, farbigen Nachbildern zutag, welche dann erscheinen, wenn man eine Farbe längere Zeit scharf betrachtet und dann den Blick auf eine gleichmäßig beleuchtete Fläche (helle Wand, Papier

u. s. w.) richtet. Ist Objekt und Grund von verschiedener Helligkeit und Farbe, so äußert sich der nachfolgende Kontrast in auffallender Weise. Zuerst leuchtet die Komplementärfarbe zur Farbe des Objektes intensiv auf, dann verdichtet sie sich langsam, um in verschiedene Mißtöne übergehend zu verschwinden. War das Objekt rot, so erscheint das Nachbild auf weißer Fläche in blaugrüner Farbe, läßt man jedoch den Blick auf einer gelben Fläche ausruhen, so erscheint das Nachbild gelbgrün, da sich dasselbe (blaugrün) mit der Farbe der (gelben) Fläche (zu gelbgrün) mischt. Man nennt diese Nachbilder negativ, weil sie sich in der Helligkeit umgekehrt zum Original verhalten, ein helles Objekt hat also ein dunkles Nachbild und umgekehrt. Es gibt auch positive Nachbilder, die mit dem Original übereinstimmen und dann auftreten, wenn man sehr helle Gegenstände (Fenster, Lampe u. s. w.) kurze Zeit betrachtet und hierauf die Augen schließt.

Da diese für den Maler keine Bedeutung haben, kommen wir auf den sukzessiven Kontrast zurück. Er ist die Folge einer durch starke Reizung des Auges entstandenen Ermüdung desselben und spielt eine Rolle bei genauer Betrachtung des Gegenstandes zum Zweck des Abmalens oder des Aussuchens einer bestimmten Nuance bei mehreren gleichfarbigen Stoffen. Man ist bei diesen Arbeiten genötigt, hie und da eine neutrale oder besser eine komplementäre Farbe anzusehen, um wieder einen richtigen Eindruck von der Originalfarbe zu erhalten. Blickt man nämlich längere Zeit z. B. auf einen roten Stoff, so wird das ermüdete Auge die Komplementärfarbe Blaugrün mit der Originalfarbe (Rot) mischen und dadurch den Eindruck eines Mißtones erhalten. Hiebei ist noch zu bemerken, daß die Höhe des Farbentones auf diese Modifikation erheblichen Einfluß üben kann; hat man lange auf Orange gesehen und betrachtet dann Dunkelblau, so wird dieses eher grünlich als violett erscheinen, während bei hellerem Blau gerade das Gegenteil stattfindet.

Von ungleich größerer Wichtigkeit ist für den Maler der gleichzeitige, simultane Kontrast, welcher durch Nebeneinandersetzen zweier Farben entsteht und sich um so größer erweist, je bedeutender die Unterschiede in Farbe wie in Helligkeit sind. Die hellere Farbe wird neben der dunkleren stets viel heller wirken, die dunkle neben der hellen viel dunkler erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist. Daraus sieht man, daß Hell und Dunkel nur relative Begriffe sind, erst durch Vergleiche bestimmbar. Erscheint eine dritte Farbe im Gesichtsfeld, so wird die starke Kontrastwirkung zweier verschieden heller Farben aufgehoben; beeinflußt wird sie durch den Grad der Reinheit und den Farbenauftrag.

Satte Farben zeigen weniger lebhafte Kontrasterscheinungen, weil sie ihren Ton dem Beschauer so gewaltsam aufdrängen, daß einer Urteilstäuschung kein Spielraum bleibt. Farbensatte Bilder machen daher meist weniger den Eindruck von Farbenreichtum als den der Armut, Buntheit und Härte. Die gebrochenen Töne spielen deshalb in der Malerei eine so hervor-

ragende Rolle, weil sie der Phantasie schmeicheln, Illusionen erwecken. Die Neigung, die Kontrastfarbe zur Erscheinung zu bringen, ist bei den verschiedenen Grundfarben eine sehr veränderte. Sie ist stärker ausgeprägt bei den kalten Farben Blau, Violett, Grün, weit geringer bei den warmen Farben, Rot, Orange, Gelb. Dabei erregen die kalten Farben auf einem helleren neutralen Grund lebhafter Kontrastfarben, die warmen hingegen auf einem dunkleren. Dies mag einer der Gründe sein, welche es bedingen, daß mit warmen Tönen viel leichter Harmonie zu erzielen ist als mit kalten.

Durch künstlerische Verwertung der Kontrastwirkung haben manche Maler ganz ungewöhnliche Effekte hervorgebracht, indem sie entweder statt der Komplementärfarbe ein gebrochenes Grau nahmen, oder indem sie die Mischung der Farben dem Auge des Beschauers überließen (Pointilismus).

Bringt man neben eine Farbe irgend eine andere Farbe, so wird die erstere scheinbar so verändert, als ob man ihr von der Kontrastfarbe der zweiten etwas beigemengt hätte.

Bei Zusammenstellungen von Farben hängt es wesentlich von der Gestalt und Ausdehnung der beiden Farbflächen ab, da stets die kleinere von beiden die im Farbenkreis größere Verschiebung nach außen erfährt. Während nah verwandte Farben sich gegenseitig um so mehr trüben, je näher sie einander im Farbenkreis stehen, üben sie in größeren Kompositionen häufig eine wohltuende und zwischen den verschiedenen Gegensätzen vermittelnde Wirkung aus.

Stellen wir z. B. Gelb neben Rot, so erscheint Rot violetter, da Violett der Kontrast von Gelb ist, Gelb dagegen wird nach Grün gedrängt, da die Komplementärfarbe von Rot Blaugrün ist; die beiden nebeneinandergestellten Farben wirken also, wenn sie gleich große Flächen bedecken, wie Grünlichgelb und Bläulichrot. Da kein Schwarz gebildet wird wie bei Rot neben Orange, bleiben die Töne ungetrübt.

Durch die Nachbarschaft einer Ergänzungsfarbe gewinnt eine gegebene Farbe an Sättigung und Leuchtkraft; durch die Nachbarschaft einer anderen Farbe aber wird ihr Ton derart verändert, daß die Verschiedenheit zwischen den beiden Farben größer erscheint, als sie tatsächlich ist, mit anderen Worten: Kältere Farben machen eine danebenstehende wärmer, wärmere Farben dagegen machen sie kälter.

Die Kontrasterscheinungen haben ihre stärkste Wirkung bei gedämpftem Licht und verlieren etwas davon bei großer Helle; sie treten auch dann in gleicher Stärke auf, wenn die beiden Farben nicht genau ergänzende, wenn sie mit Grau abgetönt oder sonst durch Mischung etwas verändert sind.

Es bleiben noch die Erscheinungen zu betrachten, welche entstehen, sobald sich farbige Flächen in unmittelbarer Nachbarschaft von Weiß, Grau und Schwarz vorfinden.

Neben Weiß erscheint jede Farbe gesättigter, glanzvoller, wenn sie nicht mit Grau versetzt oder zu dunkel ist, da sich ihre Ergänzungsfarbe mit Weiß mischt; Rot jedoch wird heller.

Bei Grau machen wir die in der Malerei sehr zu berücksichtigende Erfahrung, daß es neben einer Farbe sehr leicht in der Kontrastfarbe erscheint, besonders wenn die Farbe rein und unvermischt ist und sich die Helligkeiten beider Töne wie die natürlichen Helligkeiten der primären zu ihrer Kontrastfarbe verhalten, z. B. Dunkelgrau neben Gelb, Hellgrau neben Dunkelblau. Bezold stellte daher den Satz auf, daß kalte Farben neben hellem, warme Farben aber neben dunklem Grau am deutlichsten den Kontrast hervorrufen.

Grau wirkt also neben Rot mehr oder minder grün, neben Orange blau, neben Gelb violett, neben Grün rot, neben Blau orange und neben Violett gelb, die Nachbarfarbe erscheint dabei lebhafter und glanzvoller, Rot, Orange und Grün etwas gelblicher, Blau etwas grünlich.

Stimmt man Grau etwas zur Kontrastfarbe des gegebenen Tones, so wird es eine erhöhte Wirkung haben, so wird z. B. ein bläuliches Grau neben Orange entschieden blauer, ein gelbliches Grau neben Orange merklich grün (blau zu gelb) wirken.

Wenn wir die Wirkung der schwarzen Farbe auf eine benachbarte Farbe untersuchen, kommen wir zuerst auf den Anteil, welchen die beiden Kontraste, der des Tones und der der Farbe, auf die Erscheinung im allgemeinen haben können.

Insofern Schwarz dunkler als jede andere Farbe ist, muß sie durch den Kontrast einer Nachbarfarbe noch dunkler werden und zugleich den Ton der letzteren herabstimmen, da die hervorgerufene Kontrastfarbe in Schwarz zu wenig wirksam ist, um die Nachbarfarbe glanzvoll zu machen.

Wenn auch Schwarz, wie jede andere Farbe, etwas von dem Kontrast der Nachbarfarbe annimmt, ist dies doch bei dem geringen Maß von reflektierten weißen Strahlen nur minimal. Wir finden Rot neben Schwarz etwas heller und glanzvoll, letzteres dagegen grünlich abgeschossen. Orange neben Schwarz wirkt etwas gelblicher, dieses bläulich; Gelb wird neben Schwarz im Ton nur dann tiefer, aber kräftig in der Farbe, wenn es nach Orange neigt, sonst verliert es bedeutend und sieht abgeschossen, vergilbt aus, Schwarz schimmert ins Violette; Grün neben Schwarz wird gelblich, letzteres rötlich oder violett. Bei Violett und Schwarz verlieren beide an Tiefe, ersteres wird zwar etwas glänzender, aber zuweilen rötlich, letzteres dagegen leicht mißfarbig; Blau und Schwarz ist eine ungünstige Zusammenstellung, da beide getrübt und mißfarbig werden.

Schwarz eignet sich auch zur Trennung zweier hellen Farben und wird in dieser Eigenschaft besonders in der dekorativen Malerei benützt.

Wenn wir das Facit aus diesem Kapitel ziehen, so haben wir folgende Hauptlehren über den Kontrast kennen gelernt, welche stets zu beachten sind:

Zwei einander im Farbenkreis näher gelegene Farben bedingen stärkere gegenseitige Veränderungen als ferner gelegene.

Kältere Farben machen eine danebenstehende Farbe scheinbar wärmer, wärmere aber kälter.

Bei ungleicher räumlicher Verteilung zweier Farben wird die räumlich schwächer vertretene am meisten verändert.

Es können Farben durch den Kontrast in Ton, Helligkeit und Sättigungsgrad erhöht, herabgestimmt und auf neutralem Grund sogar hervorgerufen werden.

Die künstliche Beleuchtung

Wir haben bis jetzt nur die natürliche Beleuchtung durch das Sonnenlicht in Betrachtung gezogen, nunmehr kommen wir zu den Veränderungen, welche die Farben erleiden, wenn sie von einem farbigen Licht bestrahlt werden oder in dessen Schatten liegen, sowie zu den Modifikationen der Farben, welche von zwei oder mehreren verschiedenen Lichtquellen beschienen sind.

Bei der Untersuchung, wie die Farbe einer Fläche bei andersfarbigem Licht erscheint, drängt sich uns zuerst die Frage auf, wie die Farbe des Lichtes sich zur Farbe der Fläche verhält.

Nachdem wir im Kapitel »Licht und Farbe« erfahren haben, daß farbiges Licht stets ein Teil des weißen Lichtes ist, wissen wir, daß das auf eine Fläche fallende farbige Licht seine Intensität vermindern muß. Wird z. B. eine weiße Fläche durch rotes Licht beleuchtet, so wird die Fläche wohl röter, aber auch dunkler gefärbt erscheinen. Die Veränderung des weißen Lichtes bedingt also auch eine Verminderung desselben; der Grad der Veränderung hängt natürlich vom Farbencharakter des angewandten Lichtes ab und der Grad der Schwächung von der Intensität desselben.

Das Lampenlicht ist rötlicher als das Gaslicht, dieses gelber als elektrisches Glühlicht, während das Gasglühlicht etwas grünlichweiß ist; das elektrische Bogenlicht erscheint kaltweiß.

Die Wirkung der verschiedenen Lichtarten ist entsprechend der Farbenveränderung, welche sie gegen das Tageslicht einnehmen.

Das gelbrote Lampenlicht schwächt alle Farben der gelbroten Skala, die weißlicher erscheinen, verschiebt die roten Töne gegen Gelb, die blauen gegen Grün, die violetten nach Rot oder in mißfarbiges Grau. Gaslicht wirkt ähnlich wie Lampenlicht, nur intensiver leuchtend.

Man kann sich dadurch einen annähernden Eindruck davon machen, wie Gemälde, Stoffe u. s. w. bei Lampenlicht wirken, daß man die Gegenstände durch schwach orangefarbiges Glas betrachtet.

Die kaltweiße Farbe des elektrischen Bogenlichtes verändert die Farben nur in geringem Maße, weshalb alle für das Gaslicht gemalten

Dekorationen unbrauchbar sind. Es hat den Vorzug, durch vorgestellte bunte Glasscheiben die verschiedensten Beleuchtungsarten zu ermöglichen und dieselbe Dekoration bald im Alpenglühen, bald bei Sonnenaufgang, bald im Mondlicht zu zeigen.

Will ein Maler in einer Darstellung farbiges Licht vorherrschen lassen, so darf er nicht vergessen, daß das gewählte Licht wohl einige Farben der Gegenstände, die es beleuchtet, hervorhebt, andere dagegen herabstimmt und sogar neutralisiert. Bei der Ausführung seines Bildes muß er daher darauf verzichten, gewisse Farben anzuwenden, da sonst die Wirkung des Gemäldes eine falsche würde.

Insofern ein orangefarbiges Licht — wie das Lampenlicht — bedeutenden Einfluß auf die Farben hat, ist der Maler gezwungen, wenn er eine solche Beleuchtung wählt, zu berücksichtigen:

1. daß sich Rotviolett mehr oder weniger dem Rot nähert,
2. daß Rot etwas Gelb annimmt.
3. daß Orange weniger kräftig wirkt,
4. daß Gelb energischer und etwas orangefarbig wird,
5. daß Grünblau seine Tiefe verliert und nach Gelb neigt,
6. daß Hellblau mehr oder minder hellgrau wird,
7. daß Indigoblau etwas kastanienbraun erscheint,
8. daß Violett entschieden an Färbung verliert.

Unter rotem Licht wird Karmin zu Rot, Zinnober zu Hellrot, Orange zu Rotorange, Chromgelb zu Orange, Gelbgrün zu Gelb und Orange, Grün zu weißlichem Gelborange, Blaugrün zu Weißgrau, Cyanblau wird Grau, Berlinerblau zu Rotpurpur, Ultramarin zu Blauviolett, Violett zu Rotpurpur, Purpur bleibt oder neigt nach Rot, Schwarz wird dunkelrot.

Unter grünem Licht wird Karmin zu Mattgelb, Zinnober zu Mattgelb bis Grüngelb, Orange zu Gelb bis Grüngelb, Chromgelb zu Gelbgrün. Gelbgrün bleibt unverändert; Grün wird hellgrün, Blaugrün zu Grau, Cyanblau zu Blaugrün, Berlinerblau zu Blaugrün, Ultramarinblau zu Cyanblau, Violett zu Weißlichblau, Purpur zu Grüngrau, Grau bis Rotgrau, Schwarz zu Dunkelgrün.

Unter blauem Licht wird Karmin zu Purpur, Zinnober zu Rotpurpur, Orange zu Weißlichpurpur, Chromgelb zu Gelbgrau bis Grüngrau, Gelbgrün zu Blaugrau, Grün zu Blaugrün, Blaugrün zu Cyanblau, dieses zu Blau, Berlinerblau zu Blau, ebenso Ultramarinblau, Purpur wird Violettblau, Schwarz zu Dunkelblau.

Wir sehen aus den angeführten Veränderungen, die eine Farbe durch ein anderes gefärbtes Licht erleidet, daß diese Art der Mischung zweier Farben ein wesentlich anderes Resultat zur Folge hat, als wir bei der Mischung zweier Pigmentstoffe von denselben Farben zu sehen gewöhnt sind. Während die Mischung aus zwei Komplementärfarben in den Spektralfarben, denen die Farben der künstlichen Beleuchtung ähnlich sind, stets Weiß ergibt, z. B. Rot und Blaugrün, Orange und Cyanblau u. s. w., zeigt die Mischung derselben in Pigmentfarben wesentlich andere Mischungsresultate.

Daraus kann man die wichtige Lehre ziehen, daß beim Malen nach der Natur selbst die geringfügigsten vom Auge wahrgenommenen Erscheinungen unbedenklich aufgefaßt werden dürfen, auch wenn sie mit den auf der Palette gewonnenen Resultaten entschieden in Widerspruch stehen.

Bis jetzt haben wir die Veränderungen angeführt, welche eine ebene Fläche durch farbiges Licht erleidet, nunmehr wollen wir an die Untersuchung der Erscheinungen gehen, die aus der farbigen Beleuchtung von Körpern resultieren.

Nehmen wir den einfachsten Fall an, daß ein weißer Gegenstand in einem Zimmer durch eine einzige Lichtöffnung beleuchtet wird, so werden wir nur dann den Vollschatten des weißen Gegenstandes schwarz sehen, wenn die Lichtöffnung sehr klein und der Raum nahezu schwarz ist. Genügt aber das Fenster auch zur Erleuchtung des Innenraumes, so wird der Vollschatten des weißen Gegenstandes auch die von den Wand- und Deckenflächen des Zimmers reflektierten Strahlen aufweisen und etwas von deren Farbe annehmen. Es hängt also die Farbe des Schattens von der Färbung der Reflexe ab, welche auf denselben einwirken können. Sind die Farben mehreren Reflexen unterworfen, dann steigern sie ihre Intensität und zwar am meisten, wenn die Reflexion in derselben Farbe stattgefunden hat. Dadurch erklärt sich die satte und dabei dunkle Färbung in den Falten farbiger Gewänder. So wird auch ein roter Mantel in einem roten Zimmer auf der Reflexseite lebhafter gefärbt erscheinen als auf der Lichtseite. So steigert sich der Ton durch mehrfache Reflexionen bei den Metallen; das Innere eines Goldbechers wird ungleich satter und intensiver in der Farbe sein, wie die noch so reich ausgestattete Außenseite desselben. Selbstverständlich hängt die Kraft der Reflexion von der Struktur des Materials ab; polierte Flächen reflektieren infolge ihrer Spiegelung intensiver als jeder andere Gegenstand. Bei Geweben entscheidet die Glätte und Feinheit des Stoffes. Seide oder Atlas wird ungleich mehr reflektieren als ein Schleier, weil dieser einen Teil der Lichtstrahlen passieren läßt.

Kehren wir zu unserem früher angeführten Beispiel der Raumbeleuchtung zurück, um verschiedene farbige Beleuchtungen an unserem weißen Gegenstand zu versuchen. Damit wir die Wirkung der gegebenen Farbe zuerst unabhängig von den Reflexen des Raumes beurteilen können, stellen wir den weißen Gegenstand in einen halboffenen Pappkasten, der mit weißem Papier beklebt ist. Lassen wir das Licht durch ein rotes Glas fallen, so wird die Lichtseite des Gegenstandes sofort rot gefärbt, die Schattenseite ist nicht mehr grau, sondern grünlich; die Reflexseite wird je nach der Stärke der reflektierenden Wandseite grünlich erscheinen. Am deutlichsten zeigt sich die Änderung der Farben an der Grenze der Licht- und Schattenseite, da hier der Kontrast um so stärker wirkt. Nehmen wir blaues Glas zur Beleuchtung des weißen Gegenstandes, so werden die Schatten gelblich,

bei grünem purpurfarbig u. ſ. w. Die Farbe des Schattens iſt ſomit bei farbigem Licht ſtets in der Komplementärfarbe des Lichtes gefärbt, wenn die reflektierenden Flächen andersfarbig ſind (hier weiß) wie das einfallende Licht. Dieſer Fall trifft immer zu, wenn wir die doppelte Beleuchtung haben, wie wir ſie im gewöhnlichen Leben nennen, alſo auf einer Seite Tages-, auf der Reflexſeite Lampenlicht.

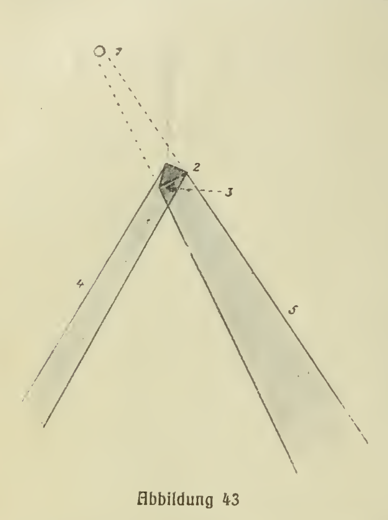


Abbildung 43

Dasſelbe Reſultat werden wir durch einen andern Verſuch erhalten. (Siehe Abbildung 43.) Stellen wir einen undurchſichtigen Gegenſtand (2) bei gedämpftem Tageslicht ſo auf, daß er auf eine weiße Fläche ſeinen Schlagſchatten (4) wirft, und bringen wir eine brennende Kerze (1) ſo an, daß der von ihr bewirkte Schlagſchatten (5) neben dem erſteren zu liegen kommt, ſo wird dieſer blau, jener gelb-rot erſcheinen, da ihn noch das Kerzenlicht etwas beleuchtet. Die ſcheinbar blaue Farbe des Kerzenlichtſchattens entſteht nur durch den Kontraſt des gelben Lichtes, da das Tageslicht nicht ſeine weiße Farbe verändern kann. Der Kernſchatten (3) iſt neutral.

Die intenſivſten Schattenprobleme treten dann auf, wenn kaltes Licht einerſeits und warmes Licht andrerſeits zur Wirkung kommen. Die Schattenfarbe erſcheint dann um ſo kälter, je wärmer das Licht iſt. Aus dieſem Grund erſcheinen die Schatten des Sonnenlichtes kalt gefärbt und neigen umſomehr nach Blau, je mehr der Reflex des Himmels auf ſie wirken kann. Der erfahrene Maler wird die Kontraſte nicht übertreiben, ſondern ſie innerhalb der Naturwahrheit zu treffen wiſſen. Übertreibungen der Kontraſte finden ſich am öfteſten bei Bildern mit doppelter Beleuchtung, wo das warme Licht viel zu rot dargeſtellt wird, um den Gegenſatz zum kalten Tageslicht recht hervorzuheben. Auch diejenigen Bilder, welche nur Lampenlicht aufweiſen, werden oft zu warm gemalt, um das Charakteriſtiſche der gewählten Beleuchtung zu treffen, obwohl erſt bei gemiſchter Beleuchtung der chromatiſche Effekt des künſtlichen Lichtes in Erſcheinung tritt.

Wird die Intenſität des künſtlichen Lichtes größer als die des Tageslichtes, wie es z. B. bei flüſſigem Metall in den Gußhütten vorkommt, ſo erſcheint das Tageslicht bleigrau und matt.

Wir haben bereits im Kapitel über das Interieur erfahren, daß das Spiel der verſchiedenen Reflexe einen weſentlichen Einfluß auf die Harmonie des Bildes und auf ſeine Farbenfreudigkeit im allgemeinen, wie im Reiz der Einzelnheiten ausübt. Es kann daher dem Maler nicht warm genug empfohlen werden, allen »Kaprizen und Exaltationen des Lichtes« nach-

zugehen und die »technischen Eroberungen des vergangenen Jahrhunderts« auszunützen.

Die Zusammenstellung der Farben

(Farbenharmonie)

Die Lehre von den komplementären Farben führt uns auf die Frage, ob es ein Gesetz gibt, nach welchem sich jede Nuance einer Farbe zu einer anderen absolut sicher stimmen läßt.

Diese Frage in ihrer Bestimmtheit läßt sich nur dahin beantworten, daß nichts wechselnder ist als der Geschmack des Menschen, daß Farbenzusammenstellungen der berühmtesten Meister, welche von den Zeitgenossen allseitig bewundert wurden, uns jetzt, wenn nicht direkt mißfallen, so doch wenig sympathisch gegenüberstehen.

Erziehung, vorgefaßte Meinung, feinere oder gröbere Empfindlichkeit unserer Nerven sind die Ursachen, daß manche Farbenkombinationen uns gefallen oder mißfallen. Wesentlich beeinflußt wird unser Urteil durch die schöne Form, den Reichtum und das Material des Farbenträgers. Jeder Maler wird schon die Erfahrung gemacht haben, daß es bedeutend leichter ist, kostbare Stoffe wie Seide und Plüsch in Farben-Harmonie zu bringen als einfache Wollstoffe, daß Gold fast überall stimmt, wo Gelb unmöglich ist.

Die Getrübtheit unseres Urteils durch schöne Formen in der Natur, durch feinere Farbenübergänge, intensiven Glanz, Helligkeit u. s. w. liegt sowohl in der Ideenübertragung der Kostbarkeit des Materials auf unser ästhetisches Empfinden wie an dem Anschwellen des Tonwertes und dem reichen Wechsel von Farbennuancen. Hans Makart zog daraus den Schluß, daß sich alle Farben harmonisch aneinanderfügen, wenn man eine von ihnen im Tonwert sehr hell und die andere sehr tief stimmt. Dieses Verfahren genügt allerdings, um spröde Zusammenstellungen erträglich zu machen, wenn man wie Makart Seide, Samt, Brokat, Atlas usw. als Farbenträger wählt und es vermeidet, gleich große Farbflächen nebeneinander zu bringen.

Sind wir jedoch gezwungen, auf unser Bild Gegenstände einfacherer Natur zu malen, so werden wir veranlaßt sein, strengere Anforderungen an die Farbenkombinationen zu stellen.

Die Harmonie der Farben ist das Zusammenklingen derselben zu einem Akkord. Wie in der Musik kein Ton des Akkordes die anderen überklingend vorwalten darf, um nicht die Wirkung der übrigen zu stören, sollen auch die Farben von gleicher Sättigung sein. Ist eine Farbe mit Grau gebrochen — ohne daß sie als Nuance von Grau wirken soll — so müssen es alle in gleichem Verhältnis sein; waltet in einem Lokalton des Bildes eine andere Mischfarbe — die Farbe des Lichtes — vor, so muß sie allen beigemengt sein; sie erzeugt das Kolorit und ist maßgebend für dessen Bezeichnung.

Die alten Meister suchten die Harmonie der Farben in *Braun*, die modernen bevorzugen die verschiedenen Nuancen von *Grau* in allen Farben. Die einfachste Manier, ein *Bild in Harmonie zu setzen*, besteht darin, daß man es mit einem *Netz* oder mit *Punkten* einer bestimmten Farbe *gleichmäßig überzieht*; dadurch werden die verschiedenen Farben unter sich harmonisch, indem sie sich im Auge des Beschauers mit dem Netz oder den Punkten vermischen.

Die Harmonie der Farben besteht somit mehr im Mittelglied, das sie vereinigt, als in den Farben selbst.

Übt die Verbindung verschiedener Farben auf den Beschauer einen angenehmen, sympathischen Eindruck aus, so nennen wir sie *harmonisch*, im entgegengesetzten Fall aber *unharmonisch*.

Die nun folgenden Betrachtungen enthalten Bemerkungen, welche durchaus nicht als Normalrezepte, sondern nur als Anregungen zu eigenen Versuchen aufgefaßt werden dürfen.

Field, dessen System seiner Zeit großes Aufsehen erregte und einen weitgehenden Einfluß auf die Künstler ausübte, fand den Grund der Harmonie darin, daß alle Farben eines Bildes miteinander gemischt ein neutrales Grau geben. Er verlangte für jede farbige Komposition das Verhältnis von 8 : 5 : 3 für die Farbenflächen von Blau, Rot und Gelb. Nachdem sich aber durch spätere Forschungen erwiesen hat, daß sein System auf falschen Voraussetzungen aufgebaut ist und das feine künstlerische Schaffen in zu enge Grenzen zwängt, hat der Grundsatz »die Farben sollen so miteinander verbunden werden, daß der Gegenstand (das Bild) in der Entfernung in einem neutralisierten Farbenton erscheint,« heute keinerlei weitere Geltung.

Beginnen wir unsere Untersuchung, welche Farben sich harmonisch zusammenstellen lassen, mit den *Komplementärfarben*. Diese *heben* sich, machen sich gegenseitig *glänzend*, wie wir bereits erfahren haben. Wenn wir die verschiedenen Farbenpaare an unserem Auge vorüber ziehen lassen, werden wir bemerken, daß einige derselben durch ihre brutale Energie geradezu abstoßend wirken wie Rot und Grünblau, Purpur und Grün.

Die Ursache dieser Erscheinung ist der *starke Kontrast* von *Warm und Kalt*, welcher durch *Vertiefung derjenigen Farbe*, die *in der Natur* schon *die tiefere Tonwirkung* der beiden hat, oder durch *Aufhellung* der von Natur *helleren verbessert* werden kann, also Rosa und Grünblau, Purpur und Hellgrün oder Rot und Dunkelgrünblau, Dunkelpurpur und Grün. Die *Aufhellung* kann auch durch *Zusatz* von *Grau* geschehen.

Eine andere Art, den schädlichen Kontrast aufzuheben oder doch bedeutend zu mildern, besteht darin, daß man die beiden Farben durch *Einschiebung* einer *neutralen Farbe*, Weiß, Grau, Schwarz, von geringer Ausdehnung *voneinander trennt*, wozu oft schon eine Kontur genügt. Rohes Material trägt viel dazu bei, zwei Komplementärfarben unangenehm

wirken zu lassen; ersetzt man sie durch edlere Stoffe wie Seide, Atlas, Plüsch u. s. w., so wird auch die Wirkung eine bedeutend bessere sein.

Künstlerisch verwendbar sind von den Kontrastfarbenpaaren folgende: Ultramarinblau und Gelb, Blau und Orangegelb, Cyanblau und Orange, Violett und Grünlichgelb.

Bei diesen Kontrastpaaren liegt die Trennungslinie zwischen Warm und Kalt etwas seitlich, dadurch fällt der starke Kontrast und mit ihm das Harte, Abstoßende weg. Er wird sich besonders bei dunklen, matten oder blassen Farben leicht geltend machen können. Je weiter in der Tonskala heruntergestiegen wird, je näher dem Schwarz, Grau oder Braun die gewählten Farben sind, desto unbesorgter kann man zu den Komplementärfarben die Zuflucht nehmen, ohne fatale Wirkungen befürchten zu müssen.

Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem größeren Spielraum, welcher der Phantasie des Beschauers eingeräumt wird. Da sich nur reine Farben im richtigen Tonwert mit den Kontrastfarben zu Weiß ergänzen, existieren für diejenigen Farben, welche nicht von großer Reinheit sind, unendlich viele Ergänzungsfarben, die wohl demselben Farbenton angehören, aber doch in Helligkeit und Reinheit große Variationen erlauben.

Kommt Grün in einem Farbenpaar vor, so kann die Kombination leicht hart und grell werden, wenn ersteres zu bestimmt hervortritt oder eine große Fläche einnimmt. Smaragdgrün und Spangrün sind durch ihre Intensität, welche das Auge rasch erschöpft, schwerer zu behandeln als andere Farben.

Der Grund der schwierigeren Verwendung von Grün liegt auch in der großen Ausdehnung der Farbe im Farbenkreis, welche die Auffindung des richtigen Kontrastes mehr erschwert wie jede andere Farbe von geringerer Ausdehnung.

Ordnen wir die Farben nach dem Maß, wie sie das Auge erschöpfen, so steht Grün an erster Stelle, dem Violett, Blauviolett, Blau, Rot und Orange folgen, zuletzt kommt Gelb. Durch diese Skala ist auch der Raum vorgezeichnet, den man je nach der beabsichtigten Wirkung im Bild mit jeder Farbe füllen soll.

Die Sympathie, welche jedes Auge zu den tiefen rotbraunen Tönen des Holzes hat, verführte die alten Meister, die Harmonie ihrer Bilder in Braun zu suchen, ihre Bilder in Berücksichtigung obiger Lehre überhaupt warm zu stimmen.

Aus der Kontrastlehre wissen wir, daß jede Farbe die Komplementärfarbe hervorruft, und die Erfahrung lehrt uns, daß diese Erregung von wesentlichem Einfluß auf die Zusammenstellung der Farben ist.

Stellen wir zwei Farben nebeneinander, die miteinander verwandt sind, d. h. im Farbenkreis nicht mehr als 90 Grad auseinander stehen, so beeinflußt jede derselben die Nachbarin in ungünstiger Weise, indem sie durch Beimengung ihrer Komplementärfarbe die Farbe jener in ihrem Charakter beeinträchtigt.

Steht z. B. Orange neben Karmin, so ruft Orange seine Kontrastfarbe — Cyanblau — hervor und mischt sie mit Karmin, das dadurch eine schmutzige Färbung bekommt, Karmin mischt seine Kontrastfarbe — Grünlichblau — mit Orange, das hiedurch seinen Charakter verliert und nach Grün neigt, es verlieren somit beide Farben in ihrer Zusammenstellung und bilden einen schädlichen Kontrast.

Man kann den unangenehmen Eindruck zweier im Farbenkreis naheliegender Farben, welcher im Bild durch die Vermittlung der Farbe des Lichtes und der Luft weniger zur Geltung kommt, durch eine Zwischenreihe von Farbenabstufungen in Verbindung mit kräftiger Licht- und Schattenwirkung verdecken, muß jedoch den Tintenwechsel durch Motivierung berechtigen. Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen können hiebei wesentliche Dienste leisten, dagegen steigern schmutzige Töne, Verstöße gegen die Zeichnung und das Kolorit die schädliche Wirkung des Kontrastes.

Man kann den schädlichen Kontrast auch durch Verdunklung oder Aufhellung einer Farbe verbessern, wobei man ebenso zu verfahren hat wie bei grellen Komplementärfarben.

Das sicherste Mittel, den schädlichen Kontrast zu beseitigen, ist die Hinzufügung einer dritten Farbe in räumlich beschränktem Maß. Diese neue Farbe ist so zu wählen, daß sie zu einer der beiden früheren ein gutes Intervall bildet, also im Farbenkreis mindestens 120 Grad von ihr entfernt liegt. Soll z. B. die Kombination Ultramarin und Grün verbessert werden, so füge man einen der zwischen Goldgelb und Purpurviolett durch Rot liegenden Töne bei. Die Vervollständigung kann auch durch zwei Farben bewirkt werden, welche mit den ursprünglichen eine mehr oder weniger vollständige Verbindung bilden. Die Hinzufügung der neuen Farben liegt vollständig im Belieben des Malers, der sie auch in das Muster eines gefärbten Stoffes verweben oder als Streifen an demselben anbringen kann.

Da die Farben die Eigenschaft haben, sich gegenseitig zu verdrängen, kann man den schädlichen Kontrast auch dadurch mildern, daß man eine Farbe in bedeutend geringerer Quantität anwendet, wenn kein anderes Mittel sich als tauglich erweist.

Obwohl kleine Intervalle im allgemeinen schädlich wirken, kann man doch zu jeder Farbe eine größere Reihe von nur wenig im Farbenkreis abweichenden Tönen bringen, welche als kleinste Intervalle in der Malerei sehr beliebt sind. Da sie nur so viel Farbenunterschied zeigen, daß sie als reiche Abtönungen einer Farbe erscheinen, bringen sie diese zur vollen malerischen Wirkung, halten durch den großen Flächenraum von bedeutender Verdrängungsenergie und reicher Nuancierung schädliche Kontraste ab und tragen somit viel zum Farbenreichtum eines Bildes bei, denn nicht in der Vielheit der Farben, sondern in der richtigen Ausnützung und Farbenverteilung liegt derselbe. Auch bei diesen Kombinationen tut man gut, als hellere Farbe stets jene zu nehmen, welche von Natur aus den helleren Ton hat.

Da die Farbenzusammenstellung eines Bildes wesentlich zur Bestimmung des Charakters und der Stimmung desselben beiträgt, ist ihr die vollste Aufmerksamkeit zu widmen.

Die beste Vereinigung von drei Farben (Triade) entsteht dadurch, daß wir Farben nehmen, welche im Farbenkreis ungefähr 120° voneinander abstehen. Ist der Abstand von zwei Farben kleiner, so wähle man dafür den Abstand der dritten größer z. B. Spektralrot, Gelb und Blau.

In fast gleichen Abständen liegen die Triaden:

Purpurrot, Gelb, Cyanblau;
Orange, Grün, Violett;
Orangegelb, Violett, Grünlichblau;
Zinnober, Grün, Ultramarinblauviolett.

Karmin, Gelb und Grün wurden im Mittelalter gern benützt, wirken aber für den jetzigen Geschmack etwas zu grell; ebenso Orangegelb, Violett und Grünlichblau, welches durch das Vorwalten der beiden kalten Farben unangenehm auffällt, während bei Zinnober, Grün und Blauviolett die Kraft des Zinnobers überwiegt.

Von größter Wichtigkeit ist bei allen Kombinationen die Zahl der einzelnen Farben, der Flächenraum, welchen diese einzeln einnehmen, die gegenseitige Lage und die Anordnung derselben.

Wir haben bereits vernommen, daß die Zahl der einzelnen Farben besser eine beschränkte ist und der Farbenreichtum mehr durch die kleinsten Kontraste als durch die Anzahl einzelner Farben entsteht.

Der Flächenraum einer Farbe im Bild richtet sich nach dem Charakter derselben und wie weit man denselben zur Geltung bringen kann und darf, um das Kolorit und den Gedanken des Bildes zu fördern.

Sattes Rot z. B. hebt durch seine Energie den Farbenträger stark hervor und kann deshalb in zu großer Flächenausdehnung unangenehm wirken, da es dem Bild einen provozierenden Charakter verleiht.

Die gegenseitige Lage und Anordnung ergibt sich einerseits aus der notwendigen Unterstützung der Licht- und Schattenwirkung, andrerseits aus der Harmonie der Farben untereinander.

Das nächste Kapitel wird diese Anforderungen eingehender besprechen.

Da gute Farbenverbindungen niemals gleiche Helligkeit und gleiche Sättigung haben sollen, ist man auf die Brechung der Farben mit Weiß, Grau und Schwarz angewiesen. Sie ermöglicht es dem Maler durch wenige, gut gewählte Farben, die in verschiedenen Tönen und variierenden Schattierungen vom Hellsten zum Dunkelsten angewandt werden, größere Erfolge zu erzielen als durch Zusammenstellung sämtlicher Farben.

Beliebte Zusammenstellungen sind:

Perlgrau, Hellblau, Dunkelgrün;
Hellrosa, Hellblau, Grün, graues Orange;
Dunkelgrauschwarz, zartes Rosa, zartes Blau.

Man kann jedoch Schwarz, Grau und Weiß nicht nur als Brechungsmittel benützen, sondern sie auch als selbständige Farben anwenden.

Schwarz wirkt nie nachteilig, wenn es mit zwei hellen Farben verbunden ist. Man zieht es Weiß als Trennungsmittel oft vor, besonders bei Rot und Orange, Orange und Grün, Gelb und Grün. Mit dunkleren Farben wie Dunkelgrün, Blau und Violett ist Schwarz schwer vereinbar, wie es überhaupt schlecht zu zwei Farben paßt, deren eine hell, die andere dunkel ist.

Grau bringt nie eine schlechte Wirkung hervor, wenn es mit zwei Farben verbunden wird, da alle Farben durch dasselbe an Reinheit und Glanz gewinnen, wenn auch nicht in demselben Maße wie bei Schwarz und Weiß; nur bei Rot und Orange ist es letzteren vorzuziehen. Nimmt man ein durch die Kontrastfarbe gefärbtes Grau, so wird man stets eine gute Wirkung erzielen, daher wirkt Braun gut neben Hellblau.

Weiß erhöht in der benachbarten Farbe den Ton und stärkt die Intensität. Die an sich dunklen Farben werden durch den starken Kontrast etwas beeinträchtigt.

Zum Schluß des Kapitels wollen wir die Ursachen zusammenstellen, aus welchen Farbenkombinationen schlecht sein können:

1. Die Kombination ist zu grell und hart, d. h. ihre Kontrastfarben sind nicht glücklich gewählt;
2. sie ist unvollständig, d. h. sie enthält keine Kontraste;
3. sie enthält solche Farben, welche sich durch schädlichen Kontrast ungünstig beeinflussen, im Farbenkreis somit zu nahe beieinander stehen;
4. die Farben sind zu matt oder düster, der Helligkeitskontrast fehlt;
5. die sonst gut gewählten Farben stehen nicht in gehöriger Reihenfolge und nicht im günstigen Raumverhältnis zueinander, d. h. die Nachbarfarben heben sich nicht gegenseitig, sondern beeinflussen sich teilweis ungünstig.

Da die Fülle des Stoffes hier eingehendere Betrachtungen verbietet, sei der Leser, welcher sich hiefür interessiert, auf das Werk verwiesen »Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Kontrast in ihrer Anwendung in der Malerei u. s. w., von E. Chevreul, neubearbeitet von F. Jaennicke«.

Praktischer Teil

Anwendung der Lehre von der Farbenharmonie auf die Malerei

Während wir im letzten Kapitel die Harmonie der einzelnen Farben unter sich besprochen haben, stehen wir nunmehr vor der Aufgabe, diejenigen Bedingungen zu entwickeln, welche die allgemeine Harmonie eines Gemäldes an die einzelnen Farben stellt.

Sie entsteht durch die Unterordnung nicht nur der verschiedenen Farben zu einem Akkord, sondern auch der Formen- und Tonwirkung unter einen leitenden Gedanken.

Dieser Gedanke, welcher natürlich immer innerhalb der Grenzen der malerischen Erscheinung sein muß und nie ein rein erzählender werden darf, kann sein Schwergewicht auf die Zeichnung (den Linienaufbau), die Tonwirkung oder die Farbengebung legen. In den beiden ersten Fällen muß die Farbe die Formen erläutern, sich ihrer Wirkung anschmiegen und die Tonwirkung unterstützen.

Im letzten Fall hat die Formengebung nur die Aufgabe, die Flächen, welche zur Aufnahme der in Farben gedachten Komposition dienen, zu motivieren; die Zeichnung liefert somit nur die Konturen, welche die ursprünglich erfundenen Farbflecke einfassen, um nicht nur die Phantasie, sondern auch den Geist des Beschauers anzuregen. Je geistreicher sich die Zeichnung unterordnet, ohne die Motivierung der Farbflecke zu versäumen, desto richtiger, selbstverständlicher wird die Farbengebung wirken, welche außerdem nur zusammenhaltlose, wenn auch hübsche Farbflecken aufweist. (»Die schönste Farb' am falschen Fleck – ist D . . .«)

Der goldene Mittelweg wird wohl auch hier vom vollendeten Künstler eingeschlagen werden. Er wird die Farbe weder als unter- noch als übergeordnet, sondern als gleichberechtigt mit der Formgebung zu gegenseitiger Unterstützung bestimmt betrachten.

Eine falsche, stillose Farbengebung, welche sich nicht dem Gedanken und der Formgebung des Bildes anpaßt, wirkt für den verständnisvollen, feinfühlenden Beschauer ebenso unangenehm wie Verzeichnungen; freilich ist die Empfänglichkeit hiefür eine durchaus individuelle.

Welche unglaubliche Verschiedenheit der malerischen Ansicht liegt zwischen Genelli und Makart! Während ersterer ein Bild für vollendet hielt, wenn es nur die Konturenzeichnung aufwies, dachte letzterer nur in Farben- und Lichterscheinungen, denen er erst durch Linien bestimmte Formen geben mußte.

Welche künstlerische Überzeugung ein Maler auch vertritt, immer muß er die Natur als Führerin anerkennen, wenn er nicht in kürzester Zeit auf Abwege geraten und manieriert werden will.

Die erst erlernte und durch stete Übung gesteigerte Fähigkeit, jeden Ton eines Gegenstandes naiv, d. h. ihn so zu sehen, wie die betreffende Farbe durch die Einwirkung aller Umstände, Entfernung, Lichtfarbe, Reflexe u. s. w. verändert in Erscheinung tritt, setzt den Maler in den Stand, seinem Gemälde ein naturwahres, realistisches **Kolorit** (Färbung) zu geben, in welchem alle Modifikationen von Farbe, Licht und Schatten naturgetreu reproduziert sind.

Werden Teile der Modifikationen im Übermaß gesteigert, so entsteht das übertriebene Kolorit, welches durch die größere Leichtigkeit der Auffassung meist mehr anerkannt wird als das erstere.

Sehr häufig verleitet es den Maler zum manierierten Kolorit, in welchem seine persönliche Vorliebe für gewisse Farben oder bestimmte Mischungen sich gleich bleibende Abweichungen von der Naturwahrheit gestattet.

Man unterscheidet außerdem je nach dem im Bild allgemein vorherrschenden Ton ein warmes, glänzendes, mattes und schmutziges Kolorit, wenn warme, satte, verblaßte oder trübe Farben die Stimmung beherrschen. Nähert sich das Kolorit eines Ölbildes demjenigen des Freskos, so nennt man es trocken oder stumpf.

Selbstverständlich muß sich das Kolorit wie alles im Bild dem Stil desselben unterordnen; es ist daher nicht zulässig, ein Kolorit matt oder schmutzig zu nennen, wenn die Idee des Bildes diesen Eindruck bedingt.

Man spricht auch dann vom Kolorit eines Bildes, wenn es nur Grau in Grau gemalt die Abstufungen von Licht und Schatten richtig wiedergibt.

Die Schönheit des Kolorites erfordert richtige Nachahmung der Lokalfarben im Licht, Schatten und in den Mitteltönen aller Körper, sowie die Variationen der Töne, wie sie in der Natur erscheinen. Die Luftperspektive, welche die stufenweise Wirkung der zwischen Auge und Gegenstand schwebenden Luft wiedergibt, erzeugt die Harmonie der Farbengebung.

Das Kolorit ist somit durch die Farbe des Lichtes und der Luft, sowie durch den Stil bedingt.

Das volle Licht aller beleuchteten Gegenstände zeigt stets die reinsten und energischsten Töne der betreffenden Lokalfarbe. In den Flächen, die sich vom Beschauer abwenden, erscheinen die Töne zwar noch rein, aber schon etwas gebrochener, diejenigen Flächen jedoch, welche sich vom Licht abwenden, erweisen sich gebrochener und kälter im Lokalton, je mehr sie sich dem Hauptschatten nähern. Dieser ist meist von warmer Farbe, da er von den Reflexen der Umgebung erhellt wird. Die Wärme dieses Tones kann jedoch sowohl durch die Luftperspektive gemildert, als auch durch den Kontrast mit der Beleuchtung ganz aufgehoben werden.

Bei der Beleuchtung in der freien Natur werden alle nach oben gekehrten Flächen des Schattens durch das auf sie wirkende allgemeine Licht des Himmels, den Luftreflex, heller und etwas blauer gefärbt, während die nach unten gerichteten Flächen den Bodenreflex von verschiedenster Art erhalten.

Dieses Lichtgesetz variiert in unendlichem Maß je nach der Farbe des Lichtes. Bei kaltem Licht ist der Unterschied zwischen den Tönen des Lichtes und des Überganges in der Kälte nur gering.

Bei allen starken Farbeneffekten zeigen sich die zusammenstehenden Farben immer in verhältnismäßig kontrastierender Richtung. So erscheint z. B. nicht nur der Teil des blauen Himmels, welcher der Abendsonne gegenüber steht und von roten Wolken durchzogen ist, etwas grünlich, sondern derselbe blaue Himmel neigt ins Violettblaue, wenn der Mond orangegelb leuchtend am Himmel steht. Ebenso zeigt der Schlagschatten eines sattgelben Kleides

einen violetten, die Übergangstöne desselben einen violettgrauen Schimmer. Das reine Rot neigt in den Übergangstönen nach Grün, der tiefe Halbton desselben wieder nach Violett.

In dieser unendlichen Veränderung und Mannigfaltigkeit des Kontrastes der Farben beruht die Schönheit der Farbe eines Bildes.

Man vergesse auch nie, daß die beleuchtete Farbe nach allen Seiten hin ausstrahlt und sich deshalb im Licht mit den sie umgebenden Farben verbindet. Diese Erscheinung kommt der Eigenart unseres Blickes entgegen, welcher die Gegenstände mit den beiden Augen gleichsam umfaßt und die scharfen Konturen desselben aufhebt.*) Der Maler wird, um diesen Effekt zu erzielen, die Töne der sich angrenzenden Farben ineinander ziehen.

Im Schatten ist die Ausstrahlung der Farben geringer, dafür aber auch der Unterschied derselben weniger in die Augen springend, was wieder zur Harmonie der Farben wesentlich beiträgt.

Die harmonische Zusammenstellung und Verschmelzung der Farben, deren Gesetze wir im letzten Kapitel kennen gelernt haben, wurde wegen ihrer angenehmen Wirkung oft von großen Meistern der Benützung der Kontrastwirkungen vorgezogen.

Ruskin sagt darüber: »Die Farbenübergänge bedingen wesentlich das Gelingen eines prachtvollen Kolorites, das Lichtvolle und selbst das Durchsichtige der Schatten, denn der Eindruck des Starren und Kalten wird mehr durch die Gleichförmigkeit der Färbung hervorgerufen als durch die besonderen Farben an und für sich.« Später heißt es weiter: »Es kommt nicht bloß auf die Breite des Pinselstriches an; derselbe ist schlecht geführt, wenn nicht eine Partie desselben durch stärkeres Dunkeln hervortritt. Die Verwirklichung der zunehmenden Intensität einer Tinte, also die exakte Darstellung der Farbenübergänge trägt vorzugsweise dazu bei, das Kolorit schön und gefällig zu machen. Die stufenweise, fortschreitende Steigerung der Farbentöne wirkt ähnlich, wie das Geschwungene in den Linien, beide erschaffen eine instinktive Befriedigung des Schönheitsgefühles, indem sie dem Geist einen abgestuften Wechsel und Fortschritt zum Bewußtsein bringen. Wie verschiedenartig eine abgestufte und eine nicht abgestufte Färbung auf unsere ästhetische Empfindung einwirkt, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man das auf ein Papier gestrichene Rosa mit dem nämlichen Rosa an einem daneben liegenden Rosenblatt vergleicht. Die im Vergleich zu anderen Blumen unübertroffene Schönheit einer Rose wird ganz und gar durch die zarten und mannigfaltigen Farbenübergänge begründet.«

Aus demselben Grund war von jeher das Inkarnat des Menschen das Ziel des höchsten Interesses jeden Malers.

---

*) Wer sich für diese eigenartigen Erscheinungen interessiert, lese das hochinteressante Werk Dr. G. Hirths „Aufgaben der Kunstphysiologie".

Eine ganz gleichförmig sich darstellende Farbe oder Farbfläche erscheint immer hart und unangenehm, tritt uns aber die nämliche Tinte in sanften Übergängen vor Augen, dann gefällt sie und erscheint uns naturgetreu; denn das Wesen des Malerischen liegt im Wechsel der Erscheinung.

Alle Meister des Kolorites sind von dieser Anschauung durchdrungen. Ihre Bilder sind technisch nicht nur so gemalt, daß jeder Gegenstand die für ihn passende Pinselführung (Farbenauftrag) rauh oder glatt je nach der Beschaffenheit seiner Oberfläche hat, sondern die Pinselstriche sind auch so gesetzt, daß die miteinander gemischten Farben noch einzeln kenntlich sind. Ihre Bilder werden dadurch von wechselvollen Tönen durchwebt, die sich vor dem Auge des Beschauers zu vermischen, zu beleben scheinen. Diese reizvolle Wirkung der sich belebenden Farben haben manche Maler dadurch in erhöhtem Maß erzielt, daß sie die verschiedenen Farben nicht auf der Palette mischten, sondern sie auf dem Bild linienförmig oder in dicht aneinandergesetzten Punkten (daher der Name dieser Technik: **Pointillistik**) auftrugen. In gewisser Entfernung erfolgt die Mischung der Farben auf der Netzhaut des Beschauers, es werden dadurch jene glänzenden Farben erzeugt, die sonst nur mit Hilfe des Spektrums hervorgerufen werden können. Die Farbfläche bekommt dadurch Weichheit und zitterndes Leben, ja sie wird gewissermaßen durchsichtig, da wir in sie hinein und durch sie hindurch zu sehen glauben.

Soll jedoch die Wirkung der Pointillistik die richtige sein, so müssen die einzelnen Punkte in den Kontrastfarben nebeneinander stehen, die Lokalfarben eines Gegenstandes somit derartig in ihre Bestandteile zerlegt werden, daß stets die Kontraste das gewünschte Mischungsresultat: die Lokalfarbe ergeben. Mit Farben, die im Farbenkreis einander nahestehen oder die zu den matten oder blassen zählen, kann nur ein schwacher Erfolg erzielt werden, da die Fläche dann wohl Durchsichtigkeit erhält, das Leben und den Glanz aber vermissen läßt. Eine Auffrischung dieser matten Technik erzielt man einigermaßen durch Zwischenräume weißen Grundes, verleiht dadurch jedoch dem Bild etwas Verblasenes, Unwahres. Wir haben das Vorbild dieser lebhaften Wirkung eines richtig gemalten pointillistischen Bildes in der Natur an einer in der Ferne gesehenen Wiesenfläche. Hier vermischen sich die gelbgrünen, blaugrünen, roten, gelben, purpurnen und braunen Tinten und die hellen Lichter miteinander und machen es einem einfachen Pinselstrich unmöglich, diese Erscheinung nachzuahmen.

Es gibt außerdem viele Fälle, wo der Maler gezwungen ist, die Eigentümlichkeit der Farben, sich auf der Netzhaut des Beschauers zu mischen, mit Bewußtsein anzuwenden. Besonders tritt diese Notwendigkeit dann an ihn heran, wenn er bemerkt, daß sich gewisse Farben in der Entfernung anders im Auge des Beschauers mischen, als er beabsichtigt hat. Diese Erscheinung findet sich am häufigsten, wo falscher Kontrast hervorgerufen wird.



Die Farbengebung eines Bildes

Wer, wie bereits bemerkt, erst an die Farbengebung eines Bildes denkt, wenn die Zeichnung in Licht- und Schattenwirkung vollendet ist, wird nie ein wahres Gemälde schaffen, sondern höchstens eine mehr oder weniger gut illuminierte Zeichnung. Der wahre Kolorist wird von Anfang an Form und Farbe, Licht und Schatten gleichzeitig und gleichwertig im Auge haben.

Auf einer solchen wohldurchdachten, tiefempfundenen, mit der ganzen Komposition innig verflochtenen Zusammenstellung der Farben beruht die Wirkung eines guten Kolorites.

Nicht glänzende, satte Farben sind Grundbedingung desselben, sondern eine Farbengebung, welche, ohne bunt zu sein, ihre Wirkung auf den Lehren des Kontrastes aufbaut, die Farben so wählt, daß sie sich gegenseitig unterstützen, die Tonwirkung fördern und sich der Luftperspektive unterordnen.

Die Natur, unsere größte Meisterin im Kolorit, lehrt uns 1., daß wir mit gesättigten Farben äußerst sparsam umgehen und sie jedenfalls in die Farbe des Lichtes tauchen müssen, um das Schreiende derselben zu mildern und die allgemeine Harmonie des Bildes hervorzurufen; 2. daß das Auge stets bestrebt ist, dort die Komplementärfarbe hervorzurufen, wo sie noch nicht vorhanden ist, wie z. B. der Himmel dort violett erscheint, wo der Horizont gelb ist.

Wir dürfen daher nur da eine gesättigte Farbe anwenden, wo wir den Farbenträger hervorheben wollen, wobei die Wahl dieser Farbe der Charakteristik der Farben unterliegt. (Siehe Seite 90.) Dabei vergesse man aber nicht, daß der Wert jeder Farbe weniger durch ihre Eigenwirkung als durch die Umgebung und den Zusammenklang mit dem Gedanken des Bildes bestimmt wird.

Diese weise Sparsamkeit fördert nicht nur die Einheit der Komposition und ihre ruhige, vornehme Wirkung, sondern sie hebt auch das Inkarnat, welches durch starke Farben leicht beeinträchtigt wird, da gleichwertige Elemente auch Farben gleicher Ordnung beanspruchen.

Makart stellte die brillanten Farben »wie in einem Bouquet« möglichst nahe nebeneinander, um dadurch sowohl das Licht wie die Farben auf jenen Mittelpunkt zu konzentrieren, welchen er als Hauptsache der Komposition gewählt hatte.

Ist man gezwungen, satte Farben (Uniformen u. s. w.) da anzuwenden, wo sie die Harmonie des Bildes stören, so suche man sie entweder durch einen gut motivierten Gegenstand etwas zu verdecken, oder dämpfe sie stark mit der Lichtfarbe, wenn sie nicht verdunkelt und in den Schatten gestellt werden können.

Die gebrochenen Töne haben noch außerdem den Vorzug, zu den lebhaftesten Kontrasterscheinungen Anlaß zu geben. Durch richtige Benützung dieser Wirkungen erzeugt der Maler Farben, welche nicht mehr den Charakter des Anstriches tragen und deshalb geeignet sind, die Illusion des Beschauers zu steigern. Man wähle jedoch nie den vollständigen Kontrast zu einer gegebenen Farbe, weil er leicht roh wirkt, sondern überlasse dem Auge des Beschauers die Verarbeitung des angeregten Eindruckes, indem man die Kontrastfarbe etwas gebrochener, unbestimmter wählt, als die gegebene ist. Dadurch entsteht jenes eigenartige Spiel des Auges, welches bei jeder näheren oder ferneren Betrachtung des Bildes wechselnden Reiz bietet, indem das Auge die Kontrastfarbe sucht und glanzvoller findet, als sie der Maler bringen kann.

Jede Farbe, welche im Bild einen hervorragenden Raum einnimmt, verlangt als Gegengewicht ihre Kontrastfarbe oder doch eine mit ihr stark kontrastierende Farbe.

Böcklin stellte den Satz auf, man solle die Kontrastfarbe immer in größere Entfernung von der gegebenen Farbe bringen, damit das Auge gezwungen wird, durch das ganze Bild zu schweifen, um Befriedigung zu finden. Ist jede Farbe zur Nachbarfarbe fast komplementär, aber nie ganz, so ist stets etwas in ihnen, was sie wieder verbindet und harmonisch macht.

Während die Kontrastlehre dem Maler diejenige Farbe weist, welche eine andere hebt und sie glanzvoll macht, zeigt die Lehre von der Farbenharmonie diejenigen Farben, welche einer gegebenen schmeicheln, d. h. sie nach derjenigen Farbe hinübertreiben, welche ihnen angenehm ist. Dadurch ist dem Maler, besonders dem Porträteur ein wichtiges Hilfsmittel gegeben, die unangenehme Wirkung einer gegebenen Farbe zu brechen. Er tut daher bei allen Entwürfen gut, diejenigen Farben, welche er unbedingt bringen muß, von jenen zu unterscheiden, unter welchen er freie Wahl hat. Jene können nur durch die Farbe der Beleuchtung und die Wirkung des Kontrastes verändert, diese können in Nuance und Ton beliebig gewählt werden; je eher jene auf dem Bild sitzen, desto besser wird die Wahl unter diesen getroffen werden. Dieselbe Regel der Farbenharmonie befolgt man, wenn eine Farbe ihre Eigenart verloren hat, z. B. Weiß nicht mehr hell genug oder schmutzig wirkt. Man tont in diesem Fall entweder die Umgebung tiefer oder bringt als Nachbarfarbe jene, welche das schmutzige Weiß nach Blau hinüber drängt.

Wir haben bereits erfahren, daß die Wahl der Farbenkombinationen mitentscheidend ist für die Stimmung und den Stil des Bildes und daher sorgfältig getroffen werden muß. Böcklin ging sogar so weit, manchmal eine Farbe des Farbenkreises ganz im Bild fehlen zu lassen, damit die Harmonie desselben einen eigenartigen Klang bekäme. Wie man selten eine energische Licht- oder Schattenmasse im Bild vereinzelt stehen lassen kann, ohne eine brutale Wirkung befürchten zu müssen, so ist es auch

fast immer untunlich, eine satte oder sehr dunkle Farbe ohne Gegengewicht oder Ausklang zu belassen. Deshalb ist es auch angezeigt, um den Farben das nötige Gleichgewicht zu geben und dem Bild einen größeren Farbenreichtum zu verleihen, die Hauptfarbe eines Bildes, welche zugleich die kräftigste sein soll, wieder in anderen Partieen des Bildes auftauchen zu lassen, jedoch in stets veränderter Nuance: tiefer und gebrochener. Nie soll eine Farbe in gleicher Nuance auf dem Bild wiederholt werden, sondern stets ausklingend. Um durch diese Verbreitung die Wirkung der Hauptfarbe nicht zu beeinträchtigen, wird sie oft mit diesen ausklingenden Tönen umgeben, wodurch sie ihre Kraft noch steigert und gleichsam Strahlen auswirft. Ersteres Verfahren nimmt hingegen der Hauptfarbe durch Verzettelung manchmal die gewünschte Energie.

Von größter Wichtigkeit ist auch die Verteilung der warmen und kalten Farben auf der Bildfläche. Sie bildet häufig die Grundlage für die Farbengebung, da sie maßgebend für Einheit, Ruhe und Stimmung des Bildes ist. Das nächste Kapitel wird darüber eine längere Abhandlung bringen. Hier wollen wir nur die Detailwirkung betrachten, welche zur Hervorhebung eines Gegenstandes ähnliche Regeln wie bei der Tonwirkung entwickelt:

1. Man stellt ihn warm auf kalten Hintergrund oder umgekehrt;
2. man setzt ihn in seinen warmen Teilen wärmer und in seinen kalten Teilen kälter als die Umgebung;
3. man bringt die kalte Seite desselben auf den warmen Teil des Grundes und die warme Seite auf den kalten Teil des Grundes.

Dieser letzte Grundsatz, einen Gegenstand zu höherer Geltung zu bringen, welchen Bezold die Gegenbewegung in Helligkeit und Farbe nennt, wurde besonders von den besten niederländischen Koloristen befolgt. Der Kontrast zwischen Warm und Kalt, welcher kräftiger wirkt als geringe Helligkeitsunterschiede, kann noch durch den Farbenauftrag gesteigert werden, indem man kalte pastose neben warme lasierte Töne setzt oder umgekehrt.

Ebenso wichtig wie die Gegensätze von Warm und Kalt sind die Helligkeitskontraste, welche das Bild in Licht- und Schattenpartieen teilen und die Grundlage für die Modellierung bilden. Insofern hauptsächlich die Schattenpartieen dem Bild Kraft und Reichtum verleihen — dem Ölbild mehr als dem Fresko — wirkt dasjenige Gemälde am besten, auf dem die Lichtpartieen räumlich geringer sind als die Schattenpartieen. Große Lichtflächen und kleine Schattenpartieen lassen das Bild leicht flau und flach erscheinen. Verschiedene Helligkeit hat neben dem Reiz der Abwechslung noch den Vorzug, die einzelnen im Bild befindlichen Gegenstände kräftiger voneinander zu trennen als dies mit Hilfe der Farben allein möglich ist.

Je größer der Kontrast zwischen Hell und Dunkel im Bild ist, desto kräftiger, ja derber ist die allgemeine Wirkung desselben, während ein geringerer Unterschied dem Gemälde einen feinen tonigen Charakter verschafft, der freilich bis zur Mattigkeit und Langeweile herabsinken kann. Man vermeide stets die Nebeneinanderstellung sehr heller und sehr dunkler Farben ohne genügende Motivierung, da deren Wirkung leicht eine unangenehm harte und grelle wird.

Ist der Gesamtton eines Bildes hell gehalten, so wird die glückliche Verteilung der dunklen Farben von größter Wichtigkeit. Sie dürfen nicht planlos im Bild verzettelt werden, sondern müssen nach dem Prinzip der Fleckenwirkung als Massen zusammengehalten gut im Raum stehen, wofür wir die Regeln Seite 41 und 66 finden.

Die Farbe des Lichtes ist maßgebend für die Stimmung des Bildes, die Harmonie der Farben und das Kolorit.

Warmes, sonniges Licht gibt dem Bild einen freundlichen, sympathischen Eindruck und durchsetzt die Farben des Bildes so gleichmäßig, daß ein alle Farben verbindender Ton – merochrome Harmonie – das Kolorit fördert. Werden das Licht rötlich und die Schatten zu blau aufgefaßt oder fehlen die grauen Mitteltöne, dann ergibt sich ein unangenehmes, süßliches Kolorit.

Die merochrome Wirkung der Sonnenstrahlen bemerken wir beim Sonnenuntergang am deutlichsten, wo alle Lokalfarben mit dem goldigen Ton des Sonnenlichtes gebrochen werden. Alte Gobelins haben deshalb einen so wunderbaren Zauber, weil den Farben gleichmäßig der eigene Farbencharakter genommen ist und dafür die Farbe des Grundes mitgeteilt wurde. Farbige Firnisse, wie jeder Überzug, der die Bildfläche gleichmäßig verändert, ihr Glanz und Tiefe verleiht, können der merochromen Harmonie zugerechnet werden.

Kaltes, graues Licht teilt dem Bild einen ruhigen, sanften, melancholischen oder trüben Charakter mit, je nach der Tiefe desselben.

Die harmonisierende Wirkung der Lichtfarbe bestätigt den alten Lehrsatz, daß die Harmonie der Farben mehr im Mittelglied, das sie vereinigt, besteht, als in den Farben selbst.

Um die Lichtwirkung zu fördern, stellen wir die helleren Farben, welche am energischsten unsere Empfindung beeinflussen, dahin, wo das Auge des Beschauers ruhen soll und die Tonwirkung zugleich unterstützt wird. Dunkle Farben gehören an diejenigen Stellen, wo sie entweder durch ihren Kontrast die Helligkeit des Lichtes hervorheben oder durch ihre Farbentiefe die Tontiefe fördern. Ausnahmen hievon bilden Hellblau und Rot. Ersteres verliert durch seine Ähnlichkeit mit dem Luftton seine Eigenwirkung, wenn es in den Hintergrund gebracht wird, letzteres ist in gesättigter Form mit einer so bedeutenden Energie ausgestattet, daß es seinen Farbenträger stets stark hervorhebt, also die Luftperspektive zerstört, wenn es in den Hintergrund gebracht wird.

Da die Farben nichts anderes sind als Töne, welche die Erscheinung der Körper charakterisieren sollen, müssen sie stets in Gleichförmigkeit mit dem Ganzen und besonders mit der Tonwirkung sein; der Beschauer muß stets klar darüber sein, welche Farbe noch zum Licht gehört und wie der Lichtgang im Bild gedacht ist.

Daß Farbengebungen, welche auf diesem Prinzip beruhen, sich durch mächtige Wirkung auszeichnen, bewies Tiepolo und seine Schüler. Wie der Stil des Freskobildes diese Art begünstigt, sehen wir besonders an guten Deckengemälden in Zopfkirchen. Die allgemeine Helligkeit des Freskos verlangt Farben, welche sich einander entgegenstehen; starke Farben können im allgemeinen nur als Mitteltöne oder als Übergänge vom Licht zum Schatten angewandt werden; müssen sie als Lichter wirken, so verlangen sie einen starken Schatten, der ihnen das nötige Relief gibt.

Will man seinem Bild eine angenehme, sanfte Empfindung verleihen, so greife man von den hellen Farben nicht gleich zu den tiefen, sondern nur stufenweis und allmählich, wie es die Tonwirkung des Bildes erfordert. Der Mangel an Mitteltönen gibt jedem Gemälde etwas Rohes, Gewaltsames und ist nur da motiviert, wo der Stil diese Wirkung verlangt.

Um eine sanfte Wirkung nicht zur Weichlichkeit ausarten zu lassen, empfiehlt es sich, einzelne Partieen der Komposition, welche man dem Beschauer aufdrängen will, scharf und markiert hervorzuheben.

Die Wirkung der Farben als Töne verlangt für ihre Verteilung über die Bildfläche dieselbe Anordnung, welche auf Seite 66 für die Fleckenwirkung der Töne zu finden ist.

Die Harmonie eines Bildes wird aber nicht nur durch die Farbe des Lichtes bedingt, sondern auch durch das Spiel der Reflexe, welche von einem Farbenträger auf den anderen überspringen und eine reizvolle Vermischung und Vereinigung der verschiedenen Töne hervorbringen. Sie bilden eine Kette von Verbindungsgliedern zwischen den beiden Extremen der warmen und kalten Färbung. Die Abhängigkeit der Farbenreflexe von der Sättigung der Farbe, der Beschaffenheit der Oberfläche des Farbenträgers und der Lichtintensität wurde bereits früher besprochen.

Es muß sich aber jedes Bild nicht nur den Regeln der Licht- und der Tonwirkung unterordnen, sondern auch diejenigen der Luftperspektive befolgen. Sie umfaßt jene Veränderungen, welche die Erscheinung der Gegenstände je nach dem Grad ihrer Entfernung durch die zwischen ihnen und dem Auge des Beschauers liegende Luftschicht erhält.

Die Entfernung läßt sich im allgemeinen durch die Größe der Gegenstände zueinander, die Kraft und Eigenheit der Färbung, die Erkennbarkeit ihrer Details, die Parallelaxen der Gegenstände selbst und die Richtung der beiden Augen des Beschauers be-

stimmen. Da der Künstler nur die ersten vier Umstände bildlich benützen kann, wird er nie imstand sein, den Beschauer vollständig täuschen zu können; er ist daher genötigt, die Erscheinungen, welche sich durch die Entfernung ergeben, in künstlerisch gesteigerter Weise wiederzugeben.

Die Linienperspektive setzt ihn in den Stand, die Größe aller auf seinem Bild befindlichen Gegenstände exakt zu bestimmen; die Luftperspektive aber unterliegt nicht gleich präzisen Gesetzen, sondern ist mehr der Selbstkontrolle des Malers unterworfen.

Licht und Schatten verliert durch die Entfernung an Energie; die feine Abstufung und endliche Vereinigung der beiden zu einem Lokalton gehört eben so wesentlich in das Bereich des scharf beobachtenden Künstlers wie die Veränderungen, welche jede Farbe nach dem Grad ihrer Entfernung vom Beschauer durch die zunehmende Luftschicht erfährt. Diese enthält zahllose, unendlich feine Partikelchen, welche sich nie zur Erde senken, sondern stets in deren Nähe schweben. So lange die Sonne bei hellem und heiterem Wetter noch ziemlich entfernt vom Horizont ist, bemerkt man vom Gelb, das der Durchtritt der Strahlen durch dieselben als trübe Medien erzeugt, nur sehr wenig. Scheint die Sonne aber am Abend durch die größere Menge von Partikelchen, weil ihre Strahlen nicht mehr fast senkrecht auf die Erde fallen, so nimmt ihr Licht eine gelbe, orangegelbe bis rote Färbung an und der Himmel erhält die entsprechende Kontrastfarbe. Ist die Atmosphäre getrübt, mit Nebel erfüllt, dann verwandelt sich das blau reflektierte Licht in Grau, das durchtretende Licht bleibt aber gleich.

Je mehr sich somit ein Farbenträger vom Beschauer entfernt, desto größer ist die mit Partikelchen gesättigte Luftschicht und ihre die Farbe zersetzende Wirkung. Die Farbe des Gegenstandes mischt sich also immer mehr mit der Farbe des Lichtes, bis sich erstere in weiter Entfernung nahezu vollständig in letzterer auflöst, weshalb entfernte Berge blau wie der Himmel scheinen.

Im selben Maß, wie die Farbe ihren Eigencharakter verliert, verschwindet die Detailwirkung der Zeichnung, die Modellierung und die feine Farbennuancierung, zugleich wird aber die Harmonie des Bildes durch die Farbe der Luft als verbindendes Medium wesentlich gefördert.

Wiederholen wir den Inhalt dieses Kapitels in kurzem, soweit er die Harmonie der Farben betrifft, so haben wir gesehen, daß diese vermittelst Vereinigung aller Farben durch ein Mittelglied entsteht.

Die Arten desselben teilen sich in:

1. stufenweise, zarte Übergänge der Töne und Farben,
2. Vermischung und Vereinigung derjenigen Töne, welche die Reflexe einer Farbe auf der anderen bewirken,
3. gleiche Beschaffenheit der Farben in betreff der Sättigung und Brechung,

4. Verschmelzung aller Farben mit einer einzelnen (Merochrome Harmonie), welche am besten die Licht- und Luftfarbe ist,
5. Unterordnung der Farben unter die Tonwirkung,
6. Wiederholung einer Farbe (der Hauptfarbe) in den verschiedenen Nuancen von Hell zu Dunkel, sowie in den unterschiedlichen Brechungen mit anderen Farben und Verwebung dieser Töne durch das ganze Bild,
7. Gleichgewicht der warmen und kalten Farben auf dem Gemälde,
8. gleiche Anordnung der Farben mit jenen, welche sie im Prisma oder Regenbogen haben.

Der Gebrauch des Schwarzspiegels zur Unterscheidung der verschiedenen Tontiefen ist deshalb mit Vorsicht anzuwenden, weil derselbe bei bestimmter Stellung polarisiertes Licht nicht reflektiert, also den Duft, welcher sich an heißen Tagen über dem Boden lagert, verschwinden macht, Berge, welche in der Ferne verschwinden, dagegen deutlich sichtbar bringt. Eine Landschaft, mit Hilfe des Schwarzspiegels gemalt, wird dadurch leicht einen trockenen, harten, unwahren Charakter bekommen. Nicht minder gefährlich kann die Anlehnung an die Photographie werden. Sie verleitet den Maler zu Bewegungsmotiven, welche das menschliche Auge nie sieht, die also unwahr wirken, zu unkünstlerischer Durchbildung der Details, da sie jede Kleinigkeit gleich mechanisch treu wiedergibt, zu gewaltsamer Linienperspektive, endlich zu falscher Tonwirkung, weil sie die warmen Farben vollständig anders bringt, als wir sie zu sehen gewöhnt sind; auch die sog. orthochromatischen Platten ändern nicht Wesentliches daran.

Der Künstler vertraue daher seinem Auge mehr als den Hilfsmitteln, seinem Gefühl mehr als den ihm überkommenen Regeln; denn diese sind nur nach den Erfahrungen aufgestellt, welche bisher gemacht wurden, sie können also durch neuere Erfahrungen modifiziert oder auch aufgehoben werden. Wer den Pfaden der Natur folgt, Licht- und Farbenanordnungen so trifft, wie sie in der Natur wirklich sind, oder doch als möglich gedacht werden können, der wird nie auf Abwege geraten, wenn er auch Gefahr läuft, durch Mißachtung der Erfahrungen anderer einseitig zu werden.

Da die malerischen Mittel jedes Bild bestimmen, ist es von größter Wichtigkeit, jedes Motiv auf seine malerische Wirkung hin zu prüfen, d. h. die Grenzen der malerischen Mittel wohl zu bedenken und nicht Problemen nachzujagen, die künstlerisch unlösbar sind. Hieher gehören alle Motive, welche weder in Form, noch Licht, noch Farbe einen Gegensatz aufweisen, denn Harmonie ohne Kontrast erregt nur Langweile.

Dieses Kapitel über Farbengebung soll nicht geschlossen werden, ohne den Einfluß des Ateliers auf die Farbengebung des Bildes zu berühren.

Die Werkstätte des Malers hat fast stets ihre Fensteröffnung nach Norden, um dem Maler den ganzen Tag über möglichst gleichbleibendes Licht zu gewähren. Das bläulichkalte Licht von Norden ist um so kälter, je unverschleierter im Freien die Sonne scheint; dieser Kontrast wird noch sichtbarer, wenn die Wände des Ateliers warm gestrichen sind und daher warme Reflexe werfen. Der Maler wird, weil auch sein Bild kalt beleuchtet ist, verleitet, alle Gegenstände wärmer zu malen, als sie in Wirklichkeit sind und die kalten Töne nur für die Übergänge aufzusparen. Wird schließlich noch eine warme Generallasur über das Bild gebracht, so gewinnt wohl die Gesamtwirkung an Einheitlichkeit, verliert aber durch den sog. Galerieton die Naturwahrheit. Die modernen Maler, welche sich mehr und mehr mit Lichtproblemen beschäftigen, finden an der Beleuchtung ihres Ateliers kein Genüge mehr; sie sind genötigt, die im Freien gemalten Skizzen als Bilder fertig zu malen, brauchen daher im Atelier eine wenigstens einigermaßen ähnliche Beleuchtung, diese gewährt das Oberlicht oder in reicherem Maß das Glasatelier. Stellt sich der Maler alle Gegenstände genau so hin, wie er sie im Bild benötigt, dann wird er die hiezu passende Beleuchtung ähnlich wie in der Natur erhalten. Das Oberlicht hat außerdem den großen Vorteil, daß es das Gemälde in derselben Beleuchtung zeigt, die es nach seiner Fertigstellung in Galerieen und Ausstellungsräumen erhält.

Die Wände, welche früher stets warm, oft burgunderrot, gestrichen waren, um die Reflexseiten der Schatten zu erwärmen, wurden nunmehr weiß oder hellblau getont und gewährten so ausgiebige Reflexwirkung und allgemeine Helligkeit. Als der Pleinairismus aus der Mode kam, wurden auch die Wände wieder dunkler und meist neutralgrau gehalten. Dieser graue Anstrich hat aber den Nachteil, jedes in ganzen Farben gehaltene Bild schwer und drückend wirken zu lassen, während ein dunkler Anstrich diesen ungünstigen Einfluß nicht geltend macht.

Da alle größeren oder intensiveren Farbflecke Kontrast- und Reflexwirkung hervorrufen, hüte man sich, Teppiche, Vorhänge u. s. w. von starker Farbe in die Nähe des Bildes zu bringen, um hiedurch die Farbengebung des Bildes nicht zu beeinflussen. Unwillkürlich wird man nämlich das Bild zur Umgebung stimmen und später, wenn das Bild in anderer Umgebung ist, die Erfahrung machen, daß die Farbengebung desselben nur einen unvollkommenen Eindruck gewährt, da die zur Harmonie gehörende Farbe nunmehr fehlt.

Die Bildwirkung der Farben

Wir haben aus dem bisher behandelten Stoff gelernt, welche Eigenschaften die Farben für sich und in Verbindung mit anderen haben, welche Kombinationen dadurch möglich werden, endlich welche malerische Mittel wir

besitzen, um den Eindruck der Naturwahrheit zu erzeugen; aber wir haben die Farbe als Teil des Ganzen nur so weit berührt, als es galt, ihr einen passenden Raum im Bild anzuweisen, sie dem Gesamtton unterzuordnen und das Kolorit des Bildes hervorzurufen.

Die Kenntnis des bereits beschriebenen Stoffes ist unumgänglich nötig, um ein Bild bis zu einem gewissen Grad in künstlerische Wirkung zu bringen; sie genügt aber noch nicht, um jene Einheitlichkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit hervorzurufen, welcher jedes Kunstwerk bedarf. Man nennt die Vereinigung dieser verschiedenen Eigenschaften die **Bildwirkung**. Sie unterscheidet eine Naturstudie vom Gemälde durch die Art und Weise, wie der Maler das gewählte Stück Natur in dem gegebenen Raum anordnet, wie er die Hauptidee durch Unterordnung alles Nebensächlichen hervorhebt und die Töne und Farben in einen wechselreichen künstlerischen Gegensatz von feiner Abwägung bringt. Durch die Erkenntnis des Bildmäßigen und das Vermögen, seiner Arbeit Bildwirkung zu verleihen, unterscheidet sich der Künstler vom Dilettanten.

Wir wissen bereits, daß die einheitliche Lichtfarbe, welche wir über das ganze Bild gießen, unerläßlich ist, um dem Bild einen Lokalton zu geben. Dieser erzeugt im Verein mit der harmonischen Wirkung der auf dem Bild befindlichen Farbenverbindungen und Tonwirkung das Kolorit des Bildes. Wird dieses zu brillant, zu poliert, zu wenig markig, so ist es unfähig, jene Kraft, Festigkeit und Einfachheit hervorzubringen, welche Bedingung eines guten Bildes ist. Den Eindruck der Frische, Ursprünglichkeit erhält man durch kleine Verstöße gegen die Regeln der Harmonie z. B. parallele Linien, scharfen Tongegensatz, strengen Kontrast der Farben u. s. w.

Die Bildwirkung kann eine sehr verschiedene sein. Sind die Farben von lebhafter, satter, aber harmonischer Wirkung in Mitte des Bildes vereinigt, die gebrochenen Töne hingegen am Rand des Bildes, so spricht man von einem **Farbenbouquet**, wie man sie bei der »Madonnna della Sedia« von Raffael, »Judith« von Christofano Allori findet. Stehen die Farben jedoch gedämpft, fast ohne Lichtwirkung nur als Farbenflecken im Bild, so spricht man von einer **Tapetenwirkung**; sie ist charakteristisch für die schottische Schule. Da ein derartiges Bild auf Licht- und Schattenwirkung fast verzichtet, die Farben so gedämpft bringt, daß sie nur als Hauch wirken, ist das Haupterfordernis derselben die glückliche Verteilung der Farbflecke; stehen diese gut im Raum, so ist alles erreicht, was mit diesen wenigen Mitteln zu erzielen ist.

Um einem Gemälde den Charakter der Ruhe und Ausgeglichenheit zu verleihen, werden wir die warmen und die kalten Farben auf demselben im Gleichgewicht halten; denn die Wirkung der warmen Töne ist eine freudige, energische, diejenige der kalten eine sanfte, kühle.

Verlassen wir dieses Gleichgewicht, um die warmen Töne vorherrschen zu lassen, so wird die Wirkung des Bildes eine lebhaftere, freundlichere sein.

Die alten Meister huldigten diesem Vorzug der warmen Farben, um ihre Gemälde zu den reichen, prunkvollen Räumen, für welche sie gemalt waren, zu stimmen; sie glaubten, nur dann könne man eine sympathische Farbenwirkung erzielen, wenn man für die mit Gelb verwandten Töne acht Raumteile des Bildes, für die mit Rot verwandten 5 Teile und für die kalten Farben nur 3 Teile aufspare, so daß der nötige Kontrast kaum gewahrt werden konnte. Diese Regel wurde jedoch sehr bald durchbrochen und nur sehr modifiziert aufrecht erhalten. Später nahm Sir Joshua Reynolds dieselbe wieder auf und verlangte, man solle höchstens ein Viertel des Bildraumes mit kalten Farben füllen und dieselben nie als Hauptfarben anwenden, sondern nur auf dem Grund zerstreuen. Gainsborough widerlegte diese Lehre, welche die Maler zu Manieristen gemacht hätte, glänzend dadurch, daß er das Bildnis eines in Blau gekleideten Knaben malte.

Durch das Prävalieren der kalten Töne erhält man eine ruhige, sanfte, manchmal sogar eintönige Gesamtwirkung, die in der Neuzeit mehr oder minder bevorzugt wird.

Die Ursache dieser Empfindung ist wohl darin zu erblicken, daß wir gewohnt sind, in der Natur hauptsächlich kalte Farben wie Grau, Blau und Grün zu sehen und die Ruhe, welche in der Natur liegt, herüber nehmen auf die Wirkung des Bildes. Wie im Freien unser Blick gespannter, lebhafter wird, wenn wir eine warme Farbe auftauchen sehen, weil sie die gewohnte Empfindung unterbricht, so regt uns auch ein Bild, welches vorwiegend warme Töne enthält, an, die Blicke darein zu versenken.

Äußert schon der Unterschied zwischen warmen und kalten Tönen so lebhafte Empfindung, so greift der Gegensatz zwischen heller und dunkler Färbung eines Bildes noch tiefer in unser Gefühlsleben ein.

Während ein heller Lokalton dadurch, daß er alle Gegenstände klar und deutlich zu unserer Anschauung bringt, in uns einen sympathischen, freundlichen Eindruck erregt, wird trockene, allseitige, kontrastlose Helligkeit, welche durch die zu scharfe Detaillierung aller Gegenstände unsere Phantasie weniger als unseren Geist anregt, nach flüchtiger Betrachtung schon Interesselosigkeit zur Folge haben.

Eine finstere Stimmung berührt uns durch die unbestimmt aus der Finsternis tauchenden Einzelnheiten des Bildes unheimlich, die Phantasie, durch diese Unbestimmtheit der Formen zu freiem Flug angeregt, zaubert uns Bilder der Furcht, des Schreckens vor.

Anders ist die Wirkung eines Gemäldes, welches in feiner Abtönung vom hellen Licht zum tiefen Schatten die Gegenstände bald deutlich zu Gesicht bringt, bald sie in milde Dämmerung verhüllt, dem Auge genügend Stoff für sein Interesse und genügend Raum

zur Ruhe gibt. Ein derartiges Bild wird die Phantasie anregen, den Beschauer an sein behagliches, lauschiges Heim erinnern und größtes Wohlgefallen erzeugen.

Ernster wirkt ein Bild, welches die Schattenmassen doppelt so groß als die Lichtmassen hat.

So haben wir es durch richtige Wahl des Lokaltones in der Hand, die Stimmung und den Eindruck des Bildes sympathisch, ruhig, feierlich, lebhaft oder unheimlich, furcht- und schreckenerregend zu machen.

Abgesehen vom Lokalton haben wir noch ein anderes Mittel, um den Eindruck zu beeinflussen, große Wirkung zu erzielen, es ist durch die **Art der Farbengebung.**

Die erste Art, welche die Farben so gebrochen und so zart im Licht bringt, daß sie fast nur Tonwirkung haben, wurde von den Meistern der bolognesischen Schulen angewandt;

die zweite Art, welche die Farben im Licht und Schatten gesättigt und kräftig gibt, wurde von der römischen Schule bevorzugt;

in der dritten, der venezianischen, sehen wir die hellsten Farben mit den beiden Extremen von Warm und Kalt zugelassen und über das Bild harmonisch verteilt, so daß sie die Wirkung eines Blumenstraußes hervorrufen.

Die mächtige Empfindung, welche die römische Art erweckt, beruht wohl auf der Wirkung ihrer saftigen Farben. Da zwischen diesen keine vollkommene Verbindung möglich ist, wirken sie wie Pfundnoten in der Musik: machtvoll, aber nicht lieblich, »indes in den Tonwerken, welche sanftere Gefühle wecken sollen, die Noten unmerklich ineinander übergehen und verschmelzen«, ähnlich der Wirkung der venezianischen Malerei. Diese bevorzugt die Harmonie auf Kosten der Kraft und wird daher leicht zu poliert, zu harmonisch und kraftlos, unfähig große Gedanken groß auszudrücken, wie es die bolognesische Art neben der römischen vermag.

Der Reiz der Intimität im Gegensatz zur Größe wurde erst durch die Niederländer in die Malerei eingeführt; diese verstanden es, kräftige Farben da zu bringen, wo sie Interesse hervorrufen wollten, dieselben in volle Harmonie, in künstlerischen Ausklang miteinander zu setzen, indem sie die Farben der Tonwirkung teils unter-, teils beiordneten. So wurden sie die Meister des **Clairobscurs**, das alle Lokalfarben durch den Zauber eines milden Tones einander nähert, sie vom Licht zum Dunkel in zarten Abstufungen bringt und ihre Unterschiede und Formen im Licht wie im Schatten klar ersichtlich macht. Sie verstanden es, durch Vermischung der gegenseitigen Reflexe jene Verbindungsglieder zwischen warmen und kalten Farben hervorzurufen, welche die Harmonie bedingen.

Bei jeder der drei Arten von Farbengebung ist die Verteilung der warmen und kalten Farben auf der Bildfläche von größter Wichtigkeit. Wer ein Gemälde aus den beiden Extremen von Warm und Kalt komponiert und diese Färbung zur Unterstützung der Licht- und Schatten-

wirkung gebraucht, wird die mächtigste Bildwirkung erreichen. Wir sehen sie im Bild »Das kleine jüngste Gericht« von Rubens; der obere Teil desselben mit den Gruppen der Gesegneten besteht aus weichen, perlgrauen Tönen, während der untere Teil mit den Verdammten von der roten Glut des Höllenschlundes bestrahlt wird.

Man kann die warmen und kalten Töne analog den Prinzipien der Tonwirkung, welcher sie sich stets möglichst anschließen sollen, gruppieren, indem man die Farben außer nach ihrer Wärme, auch nach ihrer Tonhöhe verwendet.

1. Man bringt die kalten Töne auf die eine Seite des Bildes, die warmen auf die andere (rechte oder linke, obere oder untere, oder durch eine Diagonale geteilte Seite). Um das Gleichgewicht, den nötigen Halt zu gewinnen, setzt man etwas warme Farbe auf die kalte Seite und etwas kalte Farbe auf die warme Seite, jedoch nur in dem Maß, daß sie den nötigen Kontrast bilden, nicht aber durch ihre Flächenausdehnung überwiegen.

Da diese Einteilung gewöhnlich für Figurenbilder oder für Staffagen bei Landschaften gebraucht wird, wo man die Figuren etwas hervorzuheben wünscht, wird das Gleichgewicht gewöhnlich in der Weise gefördert, daß man die kleinen ausgleichenden Farbflecke für die Figuren verwendet und sie durch saftigere Farben, als sie der kontrastierende Hintergrund aufweist, hervorhebt; dadurch kommt der kleinere, aber wichtigere Farbfleck zur nämlichen Wirkung wie die größere, aber mattere Fläche.

Selbstverständlich ist man bei dieser Gruppierung nicht bloß auf Figuren angewiesen, sondern kann die kontrastierende Farbe auch durch jeden anderen Gegenstand toter oder lebender Natur motivieren.

Bringen wir noch die warmen, reichen Farben auf die dunklere, kalte Seite des Bildes, so erhalten wir durch diese glückliche Ergänzung der Ton- und Farbenwirkung eine kräftige Bildwirkung.

Diese Farbengruppierung wurde, da sie die größte Breite der Färbung bewirkt, von Tizian gerne benützt; er legte seine Werke in großen Massen von warmen und kalten Farben an, verband das warme Licht mit den reichen warmen Schatten durch den entschiedenen Kontrast einer kalten Farbe und verbreitete so über das Ganze Einheit und Farbenpracht. Fehlt dagegen bei einem Bild die Massenverteilung und die Festigkeit durch Gegensätze von Warm und Kalt, so wird es selbst bei peinlichster Ausführung ein unfertiges, unvollkommenes Aussehen haben, das sich, aus der Ferne gesehen, noch steigert.

Beispiele ersterer Methode sind: »Nach Tisch« von Arthur von Ramberg, »Seni vor der Leiche Wallensteins« von Carl von Piloty, »Der glückliche Krieger« von G. F. Watts, »Das Spiel der Wellen« von Arnold Böcklin, »Himmelfahrt Christi« von Fritz von Uhde, »Medea« von Anselm Feuerbach, »Aurora« von Guido Reni, »Das Konzert« von Gerhard Terborch d. J., »Heiligtum des Herakles« von Böcklin.

2. Die warmen Farben sind in der Mitte oder auf einem Teil des Bildes vereinigt und von den kalten Tönen umgeben oder umgekehrt; nur kleine eingestreute Farbflecke vermitteln den Ausgleich der warmen und kalten Töne. (Farbenbouquet.)

Hiedurch bildet sich durch die Harmonie einerseits und den mächtigen Kontrast anderseits eine Breite und eine Brillanz der warmen Töne, daß es den Anschein hat, als gingen von ihnen Strahlen aus. Kleine Intervalle einer Farbe tragen zu dieser Wirkung wesentlich bei.

Wenden wir diese Methode ähnlich dem Lichtgang in Kugelform an, indem wir auf einer Seite der konzentrierten warmen Töne einen kräftigen kalten Kontrast, auf der gegenüberliegenden Seite aber feine, weiche Übergänge von Warm zu Kalt bringen, so werden wir eine vornehme Bildwirkung erhalten.

Erstere Methode befolgten unter anderen B. E. Murillo bei seinen geldzählenden Kindern (Ält. Pinakothek, München) und Rubens in seiner Kreuzabnahme (Antwerpen). Bei beiden sind die lichtesten Töne nahezu in der Mitte des Bildes vereinigt und vertiefen sich schrittweis gegen den Rand des Bildes zu, indem sie Licht und Farbenwirkung vereinen. Die Energie der warmen Töne in dieser Breite und Leuchtkraft zusammengefaßt und umringt von tieferen kalten Tinten erzeugt eine glanzvolle, unvergleichliche Wirkung. Interessant ist die Farbenskala jeder Seite auf oben genanntem Bild von Rubens, indem wir auf der rechten Seite Gelb, Blau und deren Mischfarbe Grün, auf der linken Seite Blaugrau, Mischfarbe Lila und Rot finden, welche die auf kaltweißem Leintuch gehobene Leiche Christi umgeben.

Paolo Veronese konzentrierte in seinem Bild »Raub der Europa« die warmen leuchtenden Farben nahezu in der rechten Ecke seines Bildes und streute die warmen Töne durch fliegende Amoretten in die kalte Landschaft, welche die warmen Töne rings umgibt. »Sonnenschein in Haus und Herz« von Christoffle Bisschop, »Kirchweihvorabend« von Bartolomeo Bezzi, »Anbetung der Hirten« von Ernst Zimmermann, »Jairi Töchterleins Auferweckung« von Albert von Keller, »Winterlandschaft« von Anton Windmaier sind hiefür moderne Beispiele.

Kühler ist die Wirkung eines Bildes, das in der Mitte die kalten Töne umgeben von den warmen hat. Man findet diese Methode bei der ringförmigen Art des Lichtganges besonders bei Landschaften, in deren Mitte sich eine Baumgruppe kalt von den warmen Tönen des Himmels und des Terrains abhebt, welche nur einzelne kalte Stellen zur Verbindung und zum Ausklingen der kalten Hauptgruppe haben.

Beispiele hiefür sind: »Volldampf voran« von Hans von Bartels, »Aufziehendes Gewitter« von Eduard Schleich sen.

3. Wir lassen die warmen wie die kalten Farben getrennte Gruppen bilden, die nur so viel vom Gegensatz aufnehmen, als die Haltung

erfordert. Die einzelnen Gruppen müssen sich in der Farbe ergänzen und sollen durch verschiedene Farbenkombinationen stets den Reiz der Neuheit hervorrufen.

Wir finden diese Methode besonders bei größeren Deckengemälden angewandt, wo sie die einzelnen Gruppen auseinanderhält und deren Eigenschaften durch die Farbe charakterisiert. Gegenstände der verschiedensten Art, wie Personen, Tiere, Säulen, Türpfosten, Mauerreste, Baumstämme u. s. w. werden vereinigt, weil sie warme Farben haben, um den Gegensatz gegen andere Gegenstände von kalter Farbe zu bilden.

Sämtliche angeführten Methoden wurden in mehr oder weniger vollkommener Weise schon von den alten Meistern befolgt und werden jetzt noch bewußt oder unbewußt angewandt. Die Charakteristik der Farben, ihre Wirkung auf die perspektivische Erscheinung u. s. w. wurden benützt, um diese Methode zu fördern, der Komposition einen Halt zu geben oder auch nur um die einzelnen Figuren zu besserer Geltung zu bringen. Nie aber vergaßen sie die Breite in den Massen des Kolorites, die glückliche Anordnung von Licht und Schatten, den zarten, stufenweisen Übergang von einer Tinte zur anderen und die endliche Vereinigung der Farbe mit ihren jeweiligen Hintergründen so anzuwenden, daß ihre Bilder die aus der richtigen Vermischung der warmen und kalten Farben entspringende Harmonie aufwiesen. Nie vergaßen sie auch, dem Bild durch pikante Linien, Töne und Farben Energie und Markiertheit zu geben und die Wirkung eines starken Kontrastes in Ton und Farbe da anzuwenden, wo es galt, einen Gegenstand besonders hervorzuheben.

Während Tizians Bilder unter dem Einfluß des abendlichen Himmels gemalt sind, der ihnen eine allgemeine Glut verleiht, haben die Werke Paul Veroneses die Frische des Morgens, die alles perlartig erglänzen läßt, oder den fast unerträglichen Glanz des Mittags mit großen Massen eines breiten, klaren Himmels. Zartes Blau durchsetzt das Kolorit, die Gewänder und die Architektur in den Bildern Veroneses, während Tizians Bilder in den Schmelz eines durchsichtigen Gelb getunkt scheinen.

Der Hintergrund

Die eminente Wichtigkeit des Hintergrundes zu Figuren und Sachen bedarf nach den allgemeineren Ausführungen in den Kapiteln »Die Landschaft als Hintergrund von Figuren« und »Das Interieur« auf Seite 32 noch einer speziellen Besprechung in betreff der Farbengebung.

Da sich in den meisten Fällen der Hintergrund durch die Szenerie von selbst ergibt und zur Hervorhebung der Figuren und Gegenstände die auf den Seiten 42, 63 und 111 befindlichen Winke genügen, soll hier hauptsächlich der **Hintergrund zu Bildnissen** besprochen werden.

Als Teil des Ganzen muß er stets mit der Figur in Beziehung

treten; wie die Gegenstände, welche dieselbe umgeben, in geistigem Zusammenhang mit ihr stehen müssen, nicht willkürlich gewählt sein dürfen, so muß auch der Hintergrund Teil an der Färbung der Figur haben, indem er mit ihr in Harmonie oder in Kontrast stehen soll.

Nie darf derselbe den Anschein erregen, als ob die Figur in denselben versenkt oder aus demselben herausgeschnitten wäre, sondern er muß räumlich stets weit zurücktreten, sich also der Luftperspektive unterordnen; er darf daher nie materiell gemalt sein, sondern muß ein Flimmern von gebrochenen, luftigen Tönen aufweisen.

Ist der Hintergrund in neutraler Farbe gebracht, so kann sich die Figur in Licht und Farbe energisch davon abheben, soll aber stets etwas von ihrer eigenen Farbe an ersteren abgeben, um den Zusammenhang, die Einheitlichkeit zu fördern.

Die auf Seite 63 und 111 gebrachten Regeln zur Hervorhebung eines Gegenstandes durch die Kontrastwirkung genügen bei Bildnissen oft nicht; es muß daher der Hintergrund da, wo eine schöne oder charakteristische Partie der Figur hervorgehoben werden soll, stark luftig zurücktreten, dagegen mit den Tönen der Figur zusammenfließen, wo es gilt Unschönes, Eckiges zu verbergen.

Oft wird der Hintergrund da aufgelichtet, wo es gilt die Helligkeit der Figur auszudehnen, und da verdunkelt, wo die Figur im Schatten steht, so daß sich dieselbe im Hintergrund aufzulösen scheint und eine weiche Harmonie erzeugt; der Unterschied der Töne in der Wärme verhindert Weichlichkeit.

Je kontrastreicher sich die Töne der Figur vom Grund abheben, desto energischer ist die Wirkung des Bildes, die bis ins Brutale gesteigert werden kann. Der Hintergrund aber muß an Eigenwirkung immer den Figuren nachstehen, denn je interessanter er ist, desto mehr zieht er das Augenmerk des Beschauers von der Hauptsache ab, schadet also der großen Wirkung des Bildes. Man hüte sich deshalb vor energischen Farben, starken Kontrasten und bringe neue Farben nur in dem Mass und der Helligkeit, als sie zum Kontrast der Figuren oder zum Ausklingen ihrer Töne nötig sind.

Den Erfahrungssatz, daß die Lichter durch die Nachbarschaft tiefer Schatten an Kraft und Klarheit gewinnen, benützt der Künstler dazu, dem Kopf seiner Figur dadurch erhöhte Bedeutung und brillanten Effekt zu verschaffen, daß er die Kleidung in sehr tiefer Farbe bringt; oder er malt dieselbe hell, vereinigt sie mit dem Kopf und den Händen zu einer großen Lichtmasse, welche durch den tiefen Hintergrund Leuchtkraft erhält. Um den letzteren aber in Zusammenhang mit der Figur zu bringen, ist es nötig, Farben der Kleidung oder des Teints im Hintergrund in veränderter Nuance auftauchen zu lassen. So finden wir bei Rubens und van Dyck z. B. die Figur mit einer Schärpe von steinfarbigem Gelb umgürtet,

um die Farbe des Hintergrundes mit der Figur zu verbinden und zugleich den Fleischtönen durch den Kontrast der stärkeren Farbe Klarheit und Zartheit zu verleihen. Die gelbgraue Farbe drängt nämlich das Inkarnat einerseits nach Rot, andrerseits erwirkt sie durch den stark gebrochenen Ton für dasselbe größere Klarheit.

Der Künstler weiß also durch die Behandlung des Hintergrundes in Zeichnung und Farbe die Mängel seiner Figur zu verdecken, indem er einen Tisch, eine Stuhllehne, einen Vorhang, eine Säule u. s. w. dazu verwendet oder die ungünstige Seite durch ähnliche Farbe im Hintergrund verschwinden läßt. Er hebt die interessanste Seite durch energischen Kontrast hervor, bringt die Bewegung der Figur durch gerade lotrechte Linien zu erhöhter Wirkung, gibt dem Antlitz durch nahe eckige Gegenstände oder Linien größere Weichheit, drängt die ungünstige Farbe des Inkarnates durch eine passend gewählte Farbe oder Beleuchtung in eine günstigere oder hebt die schöne Farbe durch die Komplementärfarbe, kurz, er wendet im Hintergrund alle Lehren an, welche die früheren Kapitel vorgebracht haben, um den Gegenstand seiner Kunst in möglichst günstiges Licht zu bringen und den Gesamteindruck des Bildnisses zu einem sympathischen, mit der gemalten Person harmonischen zu machen.

Der Leser sieht aus dem Vorhergehenden, daß auch der Hintergrund einen wesentlichen Beitrag zum Stil des Porträtes liefert und damit erst das Bild zum Kunstwerk stempelt. Interessant ist die Verschiedenheit des Arrangements in den historischen Stilen zu betrachten.

Während in den ältesten Stilen der Hintergrund von Figuren nur als Wand nebensächlich und möglichst neutral gehalten wurde, gewann er allmählig immer mehr an Bedeutung und Eigenwirkung.

Aus der glatten Wand wurden Stoffe, die an Kostbarkeit und Reichhaltigkeit des Musters und der Farben stetig zunahmen. Dann ging man daran, die Person dadurch schärfer zu charakterisieren, daß man sie in ihrem eigenen Heim oder Wohnorte malte. Selbst genreartige Züge wurden nicht vermieden.

Diese »kleinstädtische, altmodische Traulichkeit« machte der hohlen Prunksucht späterer Stile Platz, welche Säulen, kostbare Vorhänge, schwere Teppiche, Prunkstühle u. s. w. nicht nur da anwandte, wo sie zur Charakteristik der Personen beitrugen, sondern sie zum Gemeingut aller machte.

Als die Reaktion endlich eintrat, wurde der Hintergrund wieder in innigere Verbindung mit der Person gebracht. Er nahm wieder mehr teil an der Ton- und Farbenwirkung derselben und vervollständigte deren Farbenakkord.

Bald hob eine dunkelgrüne Landschaft mit tiefblauem Himmel und noch tieferblauem See das schneeige Weiß des bleichen Inkarnats; bald wurde das ganze Bild durch die Harmonie des alle Farben zersetzenden freien Lichtes zu eigenartiger, phantastischer Wirkung gebracht.

Der mächtige Einfluß des Hintergrundes auf den Stil des Bildnisses wurde mehr und mehr anerkannt und bewirkt nunmehr den Reiz der charakteristischen Mannigfaltigkeit.

Das Arrangement des Nebensächlichen

Die Anordnung der nebensächlichen Gegenstände in einem Gemälde muß stets den Zweck haben, die Charakteristik der Hauptsachen des Bildes zu heben und die Bildwirkung zu fördern.

Ihre Benennung sagt bereits, daß sie nur eine untergeordnete Rolle spielen und sich der Wirkung der wichtigeren Dinge anschmiegen oder unterordnen sollen. Selbstverständlich müssen sie nach denselben Regeln komponiert werden, welche wir für die Figuren und Gegenstände kennen gelernt haben. Es muß also, sobald eine dominierende Form oder Linie das Bild durchquert, eine schwächer wirkende als Gegengewicht angebracht werden, welche eine von der Hauptform abweichende Richtung einschlägt. Ebenso muß der Zug der Landschaft ein Gegengewicht gegen den Zug der Figuren bilden.

Da sehr häufig ein einzelner Gegenstand als Gegengewicht nicht genügt, so verbindet man ihn mit einer Figur oder mit anderen Gegenständen zu einer einheitlichen Gruppe. Diese Gruppe muß sowohl im eigenen Linienaufbau, wie in der Unterstützung desjenigen des Wesentlichen allen früher angegebenen Anforderungen genügen. (Siehe Seite 47.) Hiebei ist jedoch nicht zu vergessen, daß jedes Bild einen Ruhepunkt für das Auge haben soll und deshalb nicht gleichmäßig mit Personen und Dingen ausgefüllt werden darf. Die Wahl der hiezu passenden Gegenstände bleibt dem Geschmack des Künstlers überlassen, der Luft, Boden, Wände, Kleider, Möbel u. s. w. wählen kann.

Man vermeide parallele Linien und solche, die in ihrer Verlängerung in andere fallen oder mit diesen ungünstige Figuren bilden.

Breite Flächen und lange Linien müssen, um Langeweile zu vermeiden, unterbrochen werden, wenn sie nicht aus obigem Grund oder der Charakteristik wegen erhalten bleiben müssen. Diese Unterbrechungen können mit allen möglichen Dingen, auch Querschatten dargestellt werden; immer aber ist es erste Notwendigkeit, daß jeder Gegenstand auf dem Bild gut motiviert ist. Überflüssige oder gar falsche, mit der Idee im Widerspruch stehende Dinge (Lückenbüßer) ziehen die Phantasie des Beschauers ab und zerstören die Wirkung des sonst besten Bildes. Auch der Platz, auf dem ein Gegenstand steht, darf dem Sinn gemäß kein gesuchter oder unmotivierter sein, sondern muß ebenfalls dazu beitragen, den Vorwurf des Bildes zu verdeutlichen.

Spricht ein Gegenstand nicht klar seinen Zweck aus oder steht er unentschieden da, so ist es besser, man nehme ihn von der Bildfläche

weg. Quält man ſich längere Zeit vergebens, einen Gegenſtand in verſchiedener Form oder Farbe an einen beſtimmten Platz zu ſetzen, ſo iſt dies gewöhnlich ein Zeichen, daß derſelbe nicht an dieſen Platz oder überhaupt nicht auf das Bild gehört.

Da ſich faſt in jedem Gemälde *leere Flächen* vorfinden, die nicht mehr als Ruhepunkte für das Auge ausgeſpart werden müſſen, kommt der Maler leicht in Verſuchung, dieſe Leeren auszufüllen. Es wäre aber falſch, *einzelne Gegenſtände* auf der Bildfläche zu *verzetteln*, dieſelben müſſen vielmehr paſſend in *Gruppen* gebracht werden, welche entweder zu *eigener* Linien=, Ton= und Farbenwirkung kommen, oder diejenige der *Figuren* unterſtützen, vervollſtändigen oder ſteigern, ſei es durch Harmonie oder durch Kontraſt.

Dieſe *Akzedentien* (Stillleben) dürfen aber *nie* dadurch zur Haupt*ſache* des Bildes werden, daß ſie auffallend in Ton oder Farbe gehalten oder ausgeführter gemalt ſind als die Hauptſachen.

Alles *Beiwerk* (Stillleben), welches einen *weſentlichen Raum* im Gemälde einnimmt, *ſchmälert* die Wirkung der Figuren, da es die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf ſich zieht. Man hüte ſich alſo, demſelben zu viel Bedeutung zu geben, damit es nicht die beſeelte Hauptſache erdrückt.

Die Frage', *wohin* ein Gegenſtand geſetzt werden muß, beantwortet ſich entweder aus dem *Sinn des Bildmotives* oder aus den Lehren vom *maleriſchen Gleichgewicht*, welche häufig da einen Gegenſtand benötigen, wo er dem Sinn nach nicht unbedingt ſein müßte. Dieſen Zwieſpalt glücklich zu löſen, iſt Aufgabe des Geſchmackes und des Geiſtes jeden Malers.

So ſehen wir auf dem muſterhaften Gemälde »Jairi Töchterleins Auferweckung«, von Albert von Keller, da einen tiefen Vorhang in der Säulenhalle angebracht, wo es gilt, das Mädchen kräftig hell wirken zu laſſen; wir finden anſtoßend an den Vorhang einen Baum, der die einheitliche Tonwirkung durch ſeine Tiefe fördert und doch genügend Himmel durchblicken läßt, um die Farben zur Geltung zu bringen und ſie ineinander verſchmelzen zu laſſen. Die lange Linie des Podiums, auf dem Chriſtus ſteht, iſt ebenſo wie die Linie des Ruhebettes durch ſich überſchneidende Kränze unterbrochen, die wieder mit Krügen und balſamgefüllten Flaſchen eine Gruppe bilden. Dieſe Gruppe wirkt aber ſo unauffällig, daß ſie die Wirkung der Figuren nicht im mindeſten ungünſtig beeinflußt, ſondern im Gegenteil durch den Kontraſt hebt. Die Säulen der Halle ſind ſo geiſtreich angebracht, daß jede derſelben in Zeichnung, Ton und Farbe die nebenſtehenden Figuren unterſtützt und die Harmonie des Ganzen zur vollen Geltung bringt.

Die in das Bild eingeführten Gegenſtände müſſen ſtets in ihren *Größenverhältniſſen*, ihrer *Perſpektive*, *Zeit*= und *Ortsangehörigkeit* mit den Perſonen zuſammenſtimmen. (Siehe Seite 79.)

Will man eine Figur *groß* erſcheinen laſſen, ſo mache man die nebenſtehenden Dinge *kleiner*, wähle z. B. als Hintergrund zu derſelben eine

ferne Baumgruppe. Aus demselben Grunde stelle man nie neben die Gesichtsteile Gegenstände gleicher Größe, welche einen Vergleich nahe legen.

Soll eine Figur überlebensgroß wirken, so darf sie nie in Lebensgröße gezeichnet werden, sonst wirken die Riesen normal und die normalen Menschen neben ihnen als Zwerge, selbst wenn die Umgebung entsprechend kleiner gezeichnet wird. Kann man die riesenhaften Figuren nicht überlebensgroß malen, so nehme man lieber für dieselben ein kleineres Maß; die Phantasie wird dann ergänzend eingreifen.

Was zierlich aussehen soll, darf nicht in großen Massen dargestellt werden, sonst wirkt es kümmerlich oder plump.

Die Landschaftsmaler haben mit dem Arrangement die geringsten Schwierigkeiten, da sie in der Farbengebung fast unbeschränkte Freiheit haben; Felsen, Moose, Flechten, Stämme, Steine, Wiesen, Laub und Erdreich lassen sich fast willkürlich färben und verlangen daher der Farbenwirkung wegen selten ein außerhalb des Landschaftlichen liegendes Gegengewicht: die **Staffage.** Diese kann aus Menschen und Tieren bestehen, welche durch ihre Zeichnung, Form und Farbe in Kontrast oder Harmonie zur Landschaft treten und zur Belebung derselben wesentlich beitragen. Die weiteren Erfordernisse der Staffage sind bereits auf Seite 31 dargelegt. Da die Figuren leicht ein erhöhtes oder wenigstens gleiches Interesse wie die Landschaft selbst erregen, liegt die Gefahr nahe, die Wirkung desselben durch Detaillierung der Figuren zu beeinträchtigen. Man hüte sich daher, dieselben zu akzentuieren, sondern ordne sie dem Lokalton und der Luftperspektive unter.

Ein Arrangement soll nicht mit Stillschweigen übergangen werden, welches die Geduld des Malers am meisten in Anspruch nimmt, es ist dies die Ordnung der **Draperie.** Fast auf jedem Kostümbild wird sich die Notwendigkeit erweisen, die von selbst knittrig fallenden Falten in schönere Formen von breitem, gut motiviertem Zug zu bringen, sie zu durchgeistigen.

Beim Legen einer Draperie muß man stets die Bewegung der Figur im Auge behalten, welche maßgebend für den Linienfluß der Draperie sein soll, da sie ja die Ursache desselben ist.

Die Falten eines Kleidungsstoffes sind so anzuordnen, daß die Formen des Aktes darunter zu erkennen und die Bewegungen jeden Gliedes leicht zu verstehen sind, wobei aber auf die Eigenart des Stoffes und des Schnittes vollste Rücksicht genommen und jede Absichtlichkeit vermieden werden muß.

Wo ein Teil des Körpers vorsteht, spannt sich der Stoff knapp um ihn, wodurch seine Formen klar zu Tag treten, die zurückstehenden Körperformen verdeckt aber der Stoff durch die Falten, welche des freien Spielraumes wegen entstehen. Die vorstehenden Körperteile dürfen jedoch nicht so gezeichnet werden, als wären sie von einem nassen Tuch umspannt, sondern die Eigenart des Stoffes ist auch hier zu wahren.

Die kleinen Falten an den Gelenken sind sehr genau und in richtiger Überschneidung wiederzugeben, da sie für Proportion und Bewegung charakteristisch sind.

Man vermeide parallele oder rechtwinkelige Falten, sowie einander ähnliche Motive, wo sie nicht zum Stil gehören; bei starken steifen Stoffen entferne man die knittrigen, eckigen Falten, um große Motive hervorzubringen.

Bei weichen, dünnen Stoffen gibt es natürlich eine größere Anzahl kleiner Falten, die jedoch zusammen wieder ein großes Hauptmotiv bilden sollen, welches von den kleineren bestimmt geschieden die Monotonie vermeiden und Mannigfaltigkeit und Deutlichkeit in die Tonwirkung bringen hilft.

Ist der Maler durch die Schwäche des lebenden Modelles verhindert, eine Draperie fertig zu malen, so skizziere er wenigstens die Haupterscheinung derselben mit den großen Falten-Motiven und lege dann die Draperie möglichst getreu nach der Skizze auf einer Gliederpuppe. Hat man nach dem lebenden Modell eine photographische Aufnahme gemacht, so wird diese beim Fertigmalen gute Dienste leisten.

Da jedoch die Gliederpuppe andere Formen und andere Verhältnisse hat als das lebende Modell, hüte sich der Maler sorgfältig, durch deren Kopierung sein Bild zu verderben. Alle kleinen eckigen Formen, spitze Kniee u. s. w., welche die Gliederpuppe verraten, vermeide man ängstlich zu bringen und begnüge sich lieber mit den großen Formen der Skizze.

Da fliegende Draperien unmöglich in der Bewegung gemalt werden können, ist man gezwungen, sie auf festen Grund zu legen und so zu malen. Man vermeide dabei aber die Benutzung eines flachen Grundes.

Es gibt allerdings ein, wenngleich mangelhaftes, Aushilfsmittel, welches das Malen in der richtigen Stellung erlaubt. Man tränkt ein weiches, entsprechend gefärbtes Seidenpapier mit Gummiwasser, legt es auf festem Grund in diejenigen Falten, welche die fliegende Draperie haben soll und läßt es trocknen.

Ist das Papier hart getrocknet, so läßt es sich in jede beliebige Stellung und Beleuchtung bringen, wobei die Durchsichtigkeit Gelegenheit zu eigenartigen Reizen gibt. Dieses Verfahren hat den Vorzug, daß man die Draperie kühner, flotter malt und ihr durch die Durchsichten das Materielle eines liegenden Stoffes nimmt.

Bei Schleiern hat der Künstler mehr Willkür in der Formgebung als bei festeren Stoffen, da jeder geringste Windzug sie bewegt und sie an einem Hindernis hängen läßt. Ihre je nach der Lage verschiedene Durchsichtigkeit gewährt entzückende Farbenreize.

Ähnliche Wirkung verschaffte Raffael dadurch seinen farbigen Stoffen, daß er die Lichter in anderer Farbe als die Schatten malte, als wären es changierende Seidenstoffe. Es kann diese Erscheinung aber auch durch Verschwinden der gleichfarbigen Lasur entstanden sein.

Von der Eigenart der Stoffe, ihre Farbe in den Falten saftiger zu zeigen, wurde bereits früher gesprochen.

Strümpfe, besonders seidene, müssen so eng anliegend gemalt werden, daß sie die Muskulatur durchscheinen lassen, sollen sie nicht langweilig wirken; sie dürfen nur durch kleine Querfalten die Struktur des Stoffes aufweisen.

Technische Winke

Die Erlernung der einfachen technischen Behandlung des Farbenmateriales und die mechanische Führung der koloristischen Arbeit, welche sich die alten Meister schon als Lehrlinge spielend aneigneten, wird heute leider zu sehr in den Hintergrund gestellt. Dadurch lernt der angehende Maler die Grenzen des Darstellungsgebietes so wenig kennen, daß er sich in nutzlosen, weil unlösbaren Versuchen abstumpft, oder daß er wenigstens die Wirkung seiner Gemälde gefährdet. Wer aber an der Hand des Studiums der Technik sein Material beherrscht, wird frei und sorglos dem Walten seiner hierdurch gezügelten Phantasie folgen können.

Er wird sich gerne daran gewöhnen, nicht mehr die Erscheinungen der Natur als die malerischen zu betrachten, welche, gegen andere verglichen, die prachtvolleren, anziehenderen sind, sondern diejenigen, welche am vollkommensten darstellbar sind.

Nur wenn die Schönheit der Erscheinung mit der Möglichkeit der Darstellung zusammenfällt, ist das höchste Ziel erreichbar.

Bei der Arbeit vergesse man aber nie, daß eine Stunde lebensvollen Schaffens mehr fördert als tagelanges mühevolles Quälen; denn nur mit erhöhter Vorstellungskraft, welche durch stete Beobachtung in beständiger Übung gehalten werden muß, bringt man sein Bild zum gewünschten Ziel. Wer sich durch Naturstudium keinen Erfahrungsschatz sammelt, sondern ängstlich am Modell hängen bleibt, der wird nie das Wesen und die Totalität der Natur auffassen, sondern immer befangen an unbedeutenden Nebensachen kleben bleiben und oft das nicht einmal darstellen können, was sein Auge gereizt hat.

Schon in der **Anlage** des Ölgemäldes zeigt sich die Individualität des Künstlers.

»Beginne den Farbenauftrag mit einem lackroten Gewande,« sagt **Cennini**; »dadurch bringt man Kraft in alle übrigen Töne und Wärme.« Allgemein gehalten heißt diese Regel: »Für jede Farbenharmonie, welche du im Bild aussprechen willst, bestimme dir zur Stimmgabel der Farbenkraft die schönste Hauptfarbe der Harmonie; treibe das Pigment, das du für den Farbenton besitzest, auf dem Bild sogleich zur

höchsten Kraft,*) deren es fähig ist, um so mehr wenn es ein delikat zu behandelndes Pigment ist, also eines von durchsichtigem Intensivcharakter; denn bist du bei den andereren Farben bei einer Tiefe oder Höhe angelangt, in welcher du die höchste Kraft des schönsten Pigmentes der ganzen Harmonie nicht mehr anwenden kannst, so bist du um den ganzen Effekt betrogen.»

Zur weiteren Förderung der dekorativen Erscheinung gebe man außerdem die beiden Kontraste des höchsten Lichtes und des tiefsten Schattens an, welche im richtigen Lokalton zu treffen man sich bemühen muß. Hierdurch ist die Skala gegeben, innerhalb welcher man die Töne und Farben zu suchen hat, und zugleich unmöglich gemacht, daß man die Schattentöne schwarz malen muß, weil man, bei der Helle beginnend, zu schnell in die Tiefe gegangen ist, oder umgekehrt, daß man die Lichter weiß bringen muß, weil man, beim tiefsten Ton beginnend, zu schnell ins Licht gegangen ist.

Ebenso wie Schwarz als Universalton für alle Farbentiefen unzulässig ist, da jede Farbe ihren Charakter in allen Tönen beibehalten muß, so ist es jedem bekannt, daß reines Weiß nur für die höchsten Glanzlichter nächster und hellstbeleuchteter Gegenstände aufzusparen ist. Jeder Gegenstand von weißer Farbe muß so tonig gebracht werden, daß ein oben geschildertes Glanzlicht noch zur richtigen Wirkung kommt.

Böcklin rät, die gelblichweiße Farbe des Grundes durch einen Ton zu brechen, der aus Weiß und Eisenoxyd gemischt ist, da der erste Grund bei allen dünn gemalten Schatten durchschimmert und dieselben branstig (braunrot) erscheinen läßt. Diese unangenehmen Töne erscheinen außerdem im Lauf der Arbeit leicht durch zu vieles Lasieren, weshalb es gut sei, stets etwas Weiß in jede Lasur zu nehmen, um dem Bild einen zartgrauen Schimmer und Klarheit in der Tontiefe zu verleihen, über welche man sich bei den reinen Lasuren leicht täuscht. Beim Anlegen der Farben bewege man sich besser in mäßigen Farben und spare die Akzentuierung für das Fertigmalen auf, um nicht zu früh die malerischen Mittel zu erschöpfen. Überhaupt male man nur die Verhältnisse der Farben zueinander, damit sie die richtige farbige Wirkung erzielen; man braucht nicht zu fürchten, mehlig zu werden, wenn man nur die Farben richtig trennt und auseinander hält, sie wenig mischt und bis in die Ferne hinaus und in den tiefsten Schatten hinein präzis ausführt. Der Eindruck des Mehligen beweist nur den Mangel an Akzentuierung und Auseinanderhalten der Farben.

Der Rat Böcklins, dem Grund eine rötliche Lasur zu geben, ist zu einseitig, um allgemein empfohlen werden zu können.

Jeder Maler hat die Neigung, welche leicht zur Manier wird, im Lauf der Arbeit in eine bestimmte Farbe des Kolorits zu fallen, der eine ins

---

*) Cennini berücksichtigt hierbei, wie viele alte Meister der schönfarbigen Manier, zu wenig die Luftperspektive.

Braune, Brandige, der andere ins Grünliche, wieder einer ins Violette, Süßliche u. s. w. Der erste wird gut tun, seine Leinwand vor Beginn der Arbeit blau zu grundieren, der zweite rötlich, der dritte gelblich u. s. w. Da jeder Ton der Lieblingsfarbe durch den Kontrast des Grundes stark auffällt, läßt sich der Gewohnheitsfehler leichter vermeiden. Buntfarbig grundierte Flächen reizen wie alte Bilder wohl zum Übermalen, da sie die Entstehung reizvoller Zufälligkeiten begünstigen, beeinflussen aber leicht die Reinheit der darübergelegten Farbe und die Haltbarkeit des Bildes.

H. Ludwig empfiehlt in seinem verdienstvollen Buch »Über die Grundsätze der Ölmalerei«*) folgendes Verfahren:

»Auf weißem, glattem Grund wird die Aufzeichnung genau in blaßgrauen Konturen festgestellt, dann legt man mit einem zarten hellen Grau — in den Fleischtönen mit Grünlichgrau — die Schattenmodellierung ebenso sauber an; in den hellen Lichtflächen bleibt das Neutralweiß des Grundes unberührt. Dann werden auf diesem zarten Formenbild die Lokalfarben aller Gegenstände flach auflasiert, aber nicht zu blaß, sondern schön und voll, doch nicht zu voll, damit noch nicht die ganze Tiefe der klaren Pigmente ausgebeutet wird. Jeder Gegenstand ist nun im Mittelton seiner eigenen Lokalfarbe angelegt und diese farbigen Mitteltöne dienen der kommenden modellierenden Lichtaufhöhung als durchwirkende Untergründe. Bei der Ausführung muß jede Lokalfarbe sich in ihrer ganzen Modellierung vollständig rein erhalten; auf diese Weise kommen keine farblosen Schatten vor, sondern immer lokalfarbige. Die Haltung des Bildes beruht in den voll ausgebeuteten Lokalfarben, so daß wir auch im Licht Schwarz z. B. in voller Kraft erblicken. Dadurch bekommt das Bild eine erstaunliche Vertiefung des Raumes, in welchem die Figuren umher zu wandeln scheinen.«

»Die Farbenharmonie und Luftperspektive muß bei dieser Untermalung vollständig richtig festgestellt sein; dann kann die nunmehr mit (gebrochenem) Weiß erfolgende Aufhellung und Modellierung nie schaden und wird das Bild nie trüb machen.«

»Dieses Verfahren ist jedoch nicht für den Anfänger berechnet, der weder das nötige Harmoniegefühl, noch auch die Erfahrung in der Technik hat. Man muß nämlich darauf achten, daß die Unterlage farbenkräftig und dunkel genug für die Decke ist. Ist sie zu hell, so machen die dünnen Weißschichten der Decke einen schmutzigen, verdunkelnden Effekt, statt des gewollten aufhellenden, da trübe Medien vor durchscheinendem Licht verdunkelnd gelb, rot, braun wirken. Muß man aber, um diesen Fehler zu korrigieren, die Weißschicht höher decken, als es für die Helligkeit der Stelle angemessen ist, so geht die Harmonie der

*) Dieses Werk kann allen, die sich für die Technik der alten Meister interessieren, nicht warm genug empfohlen werden; hier verbietet der Mangel an Raum eingehendere Behandlung des Stoffes.

Modellierung verloren. Sobald dieser Umstand eintritt, ist mit der Annehmlichkeit auch meist der Effekt der Arbeit verloren.«

»Man muß in diesem Fall die Unterlage richtig stellen, sonst gelingt die Korrektur nie, denn jede noch so ähnlich scheinende Nachmischung aus voller Deckfarbe sitzt immer fremdfarbig und schwerkörperlich, entweder zu hell oder zu dunkel, neben dem durchscheinenden Ton. Sind aber alle Unterlagen einmal gedeckt, so ist ihre Herstellung oft mißlich und es ist oft nötig, den ersten Untergrund des Bildes wieder zu verändern.«

»Auch über die dunklen Stellen der Lokalfarbe darf die Decke nicht zu dünn gelegt werden, sonst machen sich die blauenden Medien der letzteren geltend. — Die warmen Farben bewahren nämlich lasiert auf hellem Grund ihre Schönheit bis zur größten Dünne, verlieren sie aber bei großer Dicke, während die blauen sich umgekehrt verhalten, dick schöner wirken als dünn. Wenn wir auf einer weißen Tafel eine sehr dünne Weißschicht auftragen, so strahlt das untenliegende Weiß gelblich aus; wird die Weißschicht dicker, so wirkt es erst rötlich, dann unangenehm rußigbraun, bis die Schicht so dick ist, daß sie gut deckt und wieder weiß erscheint, ohne aber die Leuchtkraft des Grundes zu erreichen. Je dunkler der Untergrund ist, um so dickere Medienschicht der Decke wird noch blau beeinflußt sein, was für den Auftrag derjenigen Deckfarben, welche nicht in der kalten Farbenrichtung liegen, sehr beherzigenswert ist; denn sie verlieren alle Schönheit, wenn sie dünn auf dunkler Unterlage ruhen, die blauen und kalten aber verlieren nicht. Dabei braucht indes der Untergrund nicht viel tiefer als die Lasurschichte zu sein. So geben z. B. Neapelgelb oder Weiß mit Ocker gemischt schon auf mäßiger Schicht transparenten Dunkelockers einen schwachblauen Schein. Dieser Umstand ist uns bei Legung von Lufttönen willkommen, in denen die warme Farbe der Gegenstände noch mitsprechen soll. Wenn die Decke lichtabsorbierender wird, kommt kein blauer Schein mehr hervor, sondern der gelbe oder rote. Der gelbe Medienschein hat eine lichtstärkere Wirkung als der blaue. Bei Überschummern von warmen und kalten Farben bemerken wir die größere Leuchtkraft und Nachwirkung der warmen Farben; z. B. Blau auf Orange geschummert wirkt zurückgehend, so daß beide Farben in verschiedener Fläche zu sein scheinen. Schließlich werden alle Deckfarben, wenn sie in blauender Medienschicht auf dunkel stehen, ins Kühle ihrer Nuance gestellt, auch die warmen. Alle diejenigen Farben aber, in welchen die warme Medienschicht zur Geltung kommen kann, werden durch hellen Untergrund gewärmt. Insofern nun die mitteldeckenden und die Halblasurfarben sich zu beiden Fällen eignen, kann deren Umfang von Warm und Kalt außerordentlich ausgedehnt werden, sowie noch mehr der Umfang, welcher sich auf unserer Palette zwischen Warm und Kalt vorfindet. So können wir je nach der Unterlage ein und dasselbe Pigment z. B. Rot kalt oder warm stimmen, wodurch die Harmonie des Bildes nur gefördert und er-

halten wird. Die Wärmung der kalten Transparentfarben auf hellem Grund kann man z. B. dazu benutzen, den Himmel grün auslaufen zu lassen, indem man solid aufgetragenes Transparentblau des Zenithes ohne die Farbe zu wechseln in Medienschicht auslaufen läßt. Das entgegengesetzte Verfahren benützt man bei Landschaften, wenn im Vordergrund ein starkes Rot ist, welches sich im Hintergrund wiederholt. Hier malt man ersteres mit hoher Deckfarbe, letzteres mit der nämlichen Farbe in Medienschicht auf dunklen Grund, so wird es luftblau wirken. Sitzen dagegen, wie dies Modernen oft geschieht, die Medienschichten auf falschem Platz, so können sie das ganze Bild in Unordnung bringen.«

»Leichter ist es, volle deckfarbige, nicht zu helle Untermalungen auf oben angegebene Weise aufzuhellen; hier treten keine Störungen ein. Unterlegt man z. B. den Himmel mit gleichmäßigem Blau und schummert mit verschiedener, an Dicke zunehmender Beleuchtungsfarbe über das trockene Blau, so erhält man sehr günstige Resultate.«

»Die Erlernung der technischen Behandlung des Farbenmaterials, die mechanische Führung der koloristischen Arbeit, gibt uns die Möglichkeit, die malerischen Mittel in ihrem ganzen Umfang auszunützen. Der planlose Farbenauftrag, bald dick, bald dünn, wie es dem Maler gerade in den Pinsel kam, berücksichtigt den Grund nicht, der früher oder später doch noch durchwachsend zur Geltung kommt. Der sorgfältige, gleichmäßige Farbenauftrag der Alten entspricht nicht mädchenhafter Sinnesart, sondern fester Gesetzmäßigkeit. Nur aus einem Ordnung, Regel und Konsequenz liebenden und nach Verfeinerung seiner Erfahrung strebenden Geist wird ein Künstler.«

Wer sein Bild Grau in Grau untermalt, hat den Vorteil, bei jedem frisch aufgesetzten farbigen Ton bereits die Tonwirkung vorzufinden, in welcher er der allgemeinen Wirkung wegen bleiben muß. So förderlich dieses Verfahren auch für Gesamtwirkung, Haltung und Kolorit des Bildes ist, so hat es doch den Nachteil, daß man bei der Primamalerei leicht in den Fehler fällt, grau zu bleiben, und die Frische und Freiheit des Farbenauftrages vernachlässigt, um nicht den Reiz des grauen Kolorits zu zerstören.

In neuerer Zeit wird die Temperafarbe wieder wie von Tizian und seinen Schülern zur Untermalung der Ölbilder benützt. Man hat hierbei den Vorzug eines freien Farbenauftrages, der durch seine Naß in Naß-Behandlung ein Verschmelzen und Vorarbeiten der Töne gestattet, wie keine andere Technik als die der Ölmalerei.

Da die Temperafarbe keine Stoffe enthält, welche sich beim Trockenprozeß verändern, ist bei richtiger Behandlung ein späteres Reißen und Nachdunkeln nicht zu befürchten. Ihre Leuchtkraft ist dabei so bedeutend, daß sie auch durch eine mäßig dicke Schicht Ölfarbe dringt und deshalb als Grund dieselbe Klarheit und Frische gewährleistet wie der helle Kreidegrund.

Natürlich muß die Temperafarbe immer auf nassen Grund aufgetragen werden, damit sie sich mit demselben innig verbindet, und zuletzt gut ge-

trocknet sein. Bevor man sie mit der Ölfarbe übergeht, muß man sie mit einem guten Malmittel einreiben. Diese Untermalung gestattet eine gründliche Durchführung der Bilder, ohne das Versaucen und Speckigwerden der Ölfarbe befürchten zu müssen.

Der Kreidegrund ist wegen seiner Leuchtkraft und der Fähigkeit, überschüssiges Öl aufzusaugen, für Ölbilder sehr beliebt, bietet jedoch auf Leinwand aufgetragen nicht dieselbe Garantie der Haltbarkeit wie ein guter Ölgrund, da der mit Kreide vermischte Leim im Lauf der Zeit verwittert und der aufliegenden Farbenschicht keinen genügenden Halt mehr gibt.

Jedes Bild soll nach Maßgabe seines Motives in einer anderen Technik gemalt sein, z. B. idealistische in schönfarbiger Manier, realistische in Clairobskur. Die Deckfarbenmalerei bedarf zur Entwicklung ihrer schönsten Charaktere einer lichtabsorbierenden Unterlage, die schönfarbige dagegen lichtreflektierender. Reizvoller wird jedes Bild, in welchem jeder Gegenstand entsprechend seinem Charakter eine andere Technik aufweist, wie wir es bei den besten Bildern Böcklins finden. Die Wellen und feuchte Felsen untermalt er mit toniger Zeichnung auf hellem Grund, überzieht das Ganze mit durchsichtiger Lokalfarbe, in welche er die höchsten Lichter pastos setzt. Dadurch erhält er eine fabelhafte Durchsichtigkeit der Farbe, ein reizendes Spiel der Zufälligkeiten des Grundes, eine merkwürdige Klarheit und Leuchtkraft der Farben und eine unglaubliche Ähnlichkeit mit der Natur. Die stumpfen entfernteren Töne setzt er halbpastos auf dunklen Grund, damit sie einen eigentümlichen kalten luftähnlichen Ton bekommen. Massive trockne Mauern und Felsen malt er dagegen pastos, nur wo sie von der Nässe feucht sind, werden sie durch Lasur schlüpfrig und schimmernd gemacht. Die Kleider werden stofflicher und pastoser behandelt; Seidenstoffen dagegen wird wieder durch Lasur der ihnen eigentümliche Schimmer gegeben. In die Farbe des Inkarnates spielt er die feinen Nuancen mit spitzen Pinselstrichen hinein und erreicht dadurch genügende Modellierung und prickelndes Farbenspiel.

Durch diese Verschiedenheit der Behandlung jeden Gegenstandes entsteht bei der Betrachtung jedes neuen der Reiz der Neuheit für den Beschauer, wodurch er immer wieder an das Bild gefesselt wird.

Welche Methode man auch zur Untermalung wählt, stets soll man die allgemeine Wirkung im Auge behalten und nicht Einzelnheiten fertig malen wollen, ohne alles zusammenzustimmen und die Haltung des Ganzen zu bewahren.

Bei der Primamalerei muß jede Farbe, die wir auf die Leinwand setzen, sogleich in dem richtigen Tonwert und der passenden Nuance gebracht werden; die einzelnen Töne müssen gegeneinander sorgfältig abgewogen und in der richtigen Luftperspektive gehalten sein. Was man dreist und wie im Flug malt, ist mit einem gewissen eleganten, selbstbewußten Wesen verbunden. Jeder flotte Strich hat etwas Geistreiches,

verrät Talent und die Sicherheit eines seines Könnens bewußten Künstlers. Daher wirkt ein kühn hingestrichenes Bild unendlich reizvoller auf den Beschauer als ein peinlich durchgeführtes. Freilich müssen sich diese flotten Pinselstriche allen Bedingungen des Tones, der Farbenharmonie und der Zeichnung unterordnen.

Die Größe des Bildes bedingt die Delikatesse der Ausführung, ein kleines verlangt mehr als ein großes. Während das erste eher zart behandelt werden muß, soll das zweite breit vollendet sein. Da die doppelte Größe des Bildes die Entfernung des Beschauers von demselben sein soll, richtet sich die Ausführung nach dieser Entfernung. Die Durchbildung jeden Details gibt dem Bild einen eigenen Reiz, da das Auge den Einzelheiten mit Interesse nachgehen kann, jedoch müssen diese so künstlerisch geschickt gebracht sein, daß die große Wirkung nicht verloren geht; denn die dekorative Wirkung, das schöne Zusammenklingen der Formen und Farben, die glückliche Licht- und Schattenverteilung sind die Haupterfordernisse eines guten Bildes. Meistens genügt die Durchführung der Hauptsachen bei Vernachlässigung der Nebensachen.

Um das Auge bei der Arbeit, besonders bei der Durchführung eines Details, stets frisch und gleichmäßig empfänglich zu erhalten, damit es den Ton des Gegenstandes richtig aufzufassen vermag, empfiehlt es sich, die Augen öfters auf einer der gemalten Farbe kontrastierenden oder wenigstens neutralen Farbe (Grau) ausruhen zu lassen.

Alle Farben, welche zu den bereits gemalten neu gesetzt werden, müssen sorgfältig geprüft werden, ob sie mit den vorhandenen eine gute Kombination bilden, sich in Tonwert, Wärme und Luftperspektive richtig einreihen und die Bildwirkung steigern. Wichtig ist außerdem die Prüfung, ob die neue Farbe in größerer Entfernung vom Bild nicht eine unschöne Mischung mit einer Nachbarfarbe eingeht und dadurch die beabsichtigte Wirkung beeinträchtigt. Es muß daher jede Farbe so gemalt sein, daß sie im richtigen Abstand vom Bild richtig wirkt.

Wir haben im Kapitel über den Kontrast erfahren, wie eine Farbe durch die Nachbarfarbe beeinflußt wird, dadurch sind wir in den Stand gesetzt, eine Farbe z. B. feiner und zarter zu machen, indem wir in deren Nähe einen kleinen oder schmalen Fleck mit derselben Farbe aber in kräftigerer, saftigerer Nuance, jedoch nicht zu dunkel bringen. Diese Methode wird beim Inkarnat oft mit Erfolg benützt und bewährt sich so gut wie eine weitere, welche eckige Linien in die Nähe des Kopfes bringt, um ihn jugendlich weicher zu machen.

Färbt man das Inkarnat zu kontrastreich, so die Fingerspitzen, Lippen und Wangen zu rot, den Hals zu gelb, die Stirne zu weiß, die Stellen, wo der Körper transpiriert, zu braun, so bekommt es eine süßliche Färbung; sind die Lichter zu hell, die Tonwirkung der Details zu stark, so wirkt es hölzern.

Bevor man eine Stelle im Bild ändert, überlege man stets, *warum* sie schlecht wirkt, und ändere sie erst dann, wenn sich erweist, daß nicht die weniger wichtige und leichter zu verändernde Umgebung schuld an der falschen Wirkung ist. Quält man sich an einem Gegenstand längere Zeit vergeblich, findet man weder die richtige Form noch die richtige Farbe hierfür, so gehört er gewiß nicht in den Rahmen des Bildes.

Haben wir beim Beginn des Malens die Farben *kräftiger, saftiger* aufgesetzt, als wir sie sahen, so werden wir nicht in den Fehler fallen, in der Ausführung *matt* und *farblos* zu werden oder die *Tiefen* der Schatten *tintig* zu malen. Je *frischer* wir die Farben bei der Ausführung nebeneinander setzen, desto *lockerer, wirkungsvoller* kommen sie zur Geltung, desto *lebendiger* wirkt das Gemälde. Es soll jedoch nicht sogleich die letzte Kraft vergeben werden, um das Akzentuieren noch zu ermöglichen.

Während man *Zufälligkeiten* in der Farbe nicht aufsuchen, seine Technik nicht darauf gründen soll, ist es doch reizvoll, sie zu benützen, da sie Leben in die Farbfläche bringen, die malerische Erscheinung derselben durch den Wechsel erhöhen.

Wenn der *Grund* in der *Schattenfläche* durch dünnen Farbenauftrag noch *mitwirkt*, erhöht er die Leuchtkraft der Farbe ungemein. Diese Wirkung kann man nachträglich noch durch Untermalung mit einem hellen energischen Ton als Grundlage der späteren Lasur erzielen.

Wird die Ölfarbe durch öfteres Übermalen *speckig*, so überstreiche man sie mit Spiritus, wodurch ein Teil des überschüssigen Öles weggenommen wird. Natürlich wendet man dieses Verfahren nur dann an, wenn man Grund hat, die Farbenschicht zu erhalten, sonst ist stets das *Abkratzen* der ganzen speckigen Stelle vorzuziehen.

Das *Abschleifen* einer Farbenschicht hat gewöhnlich das Reißen der später darüber gemalten Farbe zur Folge, selbst wenn man die Fläche vorher mit dem Malmittel befeuchtet hat. Man verhütet diese Gefahr durch Aufrauhen der abgeschliffenen glatten Fläche mit einem Rost- oder Schmirgelpapier. Der Malgrund muß vor jeder Übermalung mit dem Malmittel etwas eingerieben werden, um die neue Farbenschicht mit der alten inniger zu verbinden. Ein *Wechsel des Malmittels* während der Arbeit an einem Gemälde hat stets üble Folgen.

Starke Formendurchbildung dämpft die Leuchtkraft der Farbe; soll diese erhalten bleiben, müssen alle Raffinements der Technik in Bezug auf Grund, Lasuren u. s. w. angewandt werden.

Beschaut man sein Bild während der Ausführung öfters im Schwarzspiegel oder in der Dämmerung, so kann man die *Tonwirkung* leichter kontrollieren und Verfehltes, aus der Stimmung Gefallenes verbessern. Man vergesse hierbei jedoch nicht die Wirkung der Dämmerung auf die blaue Farbe zu berücksichtigen. (Siehe Seite 91.)

Ist das Gemälde für einen bestimmten Raum komponiert, so verfehle man nicht, bevor man die letzte Hand an das Werk legt, dasselbe versuchsweise an den Bestimmungsort zu bringen. Die Umgebung und die örtliche Beleuchtung haben einen so großen Einfluß auf die Erscheinung eines Bildes, daß die Mühe des Transportes durch den Erfolg reichlich belohnt wird. Erweist sich derselbe jedoch unmöglich, so tut man gut, im eigenen Atelier Beleuchtung und Umgebung möglichst ähnlich zu schaffen, um das Bild in Harmonie zu seiner künftigen Umgebung setzen zu können.

Es wurde bereits früher (Seite 77) erwähnt, daß die Beleuchtung des Raumes mit derjenigen des hierfür bestimmten Bildes mindestens ähnlich sein muß; stammen die beiden scheinbar aus einer Quelle, so ergibt sich die beste Bildwirkung.

Mißlich ist es für den Künstler, ein Bild im Seitenlicht zu malen, das für die verschiedenen Beleuchtungsarten der öffentlichen Ausstellungen genügen soll. Durch das veränderte Licht wirkt ein Gemälde oft fleckig, da die pastosen Pinselstriche durch ihre Modellierung falsche Schatten werfen. Will man derartige Mißstände verhindern, so richte man seine Technik so ein, daß sie in allen Beleuchtungen gleich gut den beabsichtigten Effekt erzielt; oder man beschaue wenigstens das Bild öfters in verändertem Licht, indem man es anders als gewohnt gegen das Licht wendet.

Bilder, welche in einem dunkelgestimmten Raum mit seitlicher Beleuchtung gemalt sind oder mit Lasurfarben behandelt wurden, erhalten bei Oberlicht leicht einen bräunlichen, körperlosen Ton, während sich Bilder mit Deckfarben besser im Ton erhalten.

Es möchte hier angezeigt sein, einige Worte über Haltbarkeit der Farben einzufügen, welche teilweise der Farbenlehre Bergers entnommen sind.

Nachdem die Farbenfabrikation längst Sache der Chemiker geworden ist, welche diejenigen Farben, die früher aus Naturstoffen hergestellt wurden, nunmehr aus chemischen Prozessen entwickeln, ist es für den Maler ungemein wichtig, sein Material wenigstens so weit zu kennen, als es die Leuchtkraft und Haltbarkeit seiner Werke beeinflußt.

Die Veränderungsmöglichkeit der Farbe ist eine doppelte. Das Farbenpigment wird durch den Einfluß des Lichtes und der atmosphärischen Luft verändert, es verblaßt, oder chemische Prozesse, die innerhalb des Farbkörpers selbst oder mit ihrem Bindemittel entstehen können, bewirken ein Mißfarbigwerden oder Nachdunkeln der Farbe.

Das Bindemittel, welches in der Ölmalerei die größte Rolle spielt, kann nebst der Zusammensetzung und Beschaffenheit des Grundes die Ursache des Reißens der Ölfarbenschicht oder deren Abblätterns sein.

Je geringer die Menge Öl in der Ölfarbe ist, desto haltbarer ist diese; denn es nimmt während und nach dem Trockenprozeß stets Wasser auf und gibt es wieder ab. Dieser beständige Wechsel ist die Ursache des früher oder später eintretenden Unterganges aller Ölbilder. Er wird durch

das Firnissen aufgehalten, welches die Poren der Ölfarbenschicht schließt. Da aber jeder Firnis mit der Zeit brüchig und undurchsichtig wird, indem er blau anläuft, so ist seine konservierende Wirkung nur relativ kurz andauernd. Die Konservierung der klaren Firnisschicht durch zeitweise Zuführung einer Nahrung ist ein noch ungelöstes Problem. Jedenfalls wurde aber seit Ersetzen des früher hierzu benützten Leinöles durch den Kopaivbalsam ein großer Fortschritt erzielt.

Das Nachgilben der fetten Malöle und Harzölfirnisse kann bei nicht zu alten Bildern durch längere Wirkung des Sonnenlichtes auf die Farbschicht beseitigt werden. Man braucht daher Ölskizzen und Studien, welche durch langes Lagern im Dunkeln gelb geworden sind, nicht als wertlos zu betrachten.

Der chemische Prozeß, den die Farben unter sich und mit dem Bindemittel eingehen, ist die Ursache, warum sich manche Mischungen an sich beständiger Farben verändern. Mehr oder minder erleiden alle Farbstoffe, die Metalle (Eisen, Kupfer, Blei u. s. w.) enthalten, durch Schwefelverbindungen Veränderungen, es sollten daher alle Metallfarben wie Bleiweiß, Neapelgelb, Kobalt, Kupferblau nicht mit Kadmium, Zinnober, Ultramarin, Zinnobergrün, Königsgelb, Antimonrot gemischt werden.

Folgende Tabelle illustriert die Verträglichkeit der hauptsächlich verwendeten Ölfarben untereinander:

1. Kremserweiß verträgt sich nicht mit Zinkgelb, gelbem Ultramarin, Zinkgrün, Kadmium, Ultramarin, Zinnobergrün, Antimonrot;

2. Zinkweiß nicht mit Zinkgelb und Zinkgrün;

3. Neapelgelb nicht mit Zinkgelb, gelbem Ultramarin und Zinkgrün, Kadmium, Ultramarin, Zinnobergrün, Antimonrot;

4. Kadmium nicht mit Kremserweiß, Chromgelb, Deckgrün, Zinkgrün und Kobaltgrün;

5. Chromgelb nicht mit Kobaltgrün;

6. Indischgelb schlecht mit Deckgrün;

7. Ungebrannte Ocker und Erden vertragen sich mit allen Farben;

8. Schüttgelb nicht mit Zinkgelb, schlecht mit gelbem Ultramarin (nicht lichtbeständig);

9. Stil de grain jaune verträgt sich angeblich mit allen Farben, bleicht aber vollständig aus;

10. Zinkgelb verträgt sich nicht mit Kremserweiß, Zinkweiß, Neapelgelb, Schüttgelb, Kobaltblau, Cölinblau, Ultramarin und Kobaltgrün;

11. Gelbes Ultramarin nicht mit Kremserweiß, Neapelgelb, schlecht mit Schüttgelb und Krapplack;

12. Gebrannte Ocker und Erden sowie

13. Caput mortuum und sonstige Eisenoxyde vertragen sich mit allen Farben;

14. Karmin und Bergzinnober nicht mit Preußischblau, Deckgrün und Zinnobergrün, der zweite schlecht mit Violettkrapplack;

15. Chromrot nicht mit Zinkgrün;

16. Krapplack ist mit allen Farben verwendbar;

17. Violettkrapplack nicht mit Deckgrün, schlecht mit Bergzinnober;

18. Saturnrot nicht mit Deckgrün;

19. Asphalt ebenso; diese Farbe ist dadurch äußerst gefährlich, daß sie in der Wärme – selbst getrocknet – wieder flüssig wird und vom Grund abrutscht;

20. Madderbraun ist mit allen Farben mischbar;

21. Kasselerbraun und Vandyckbraun ebenso;

22. Kobaltblau nicht mit Zinkgelb, Kadmium, Zinnober, Ultramarin, Königsgelb, Antimonrot;

23. Cölinblau nicht mit Zinkgelb und gelbem Ultramarin;

24. Preußisch- und Pariserblau nicht mit Karmin- und Bergzinnober;

25. Ultramarin nicht mit Zinkgelb, Bleiweiß, Neapelgelb, Kobalt;

26. Chromoxyd, ebenso wie

27. Vert émeraude ist mit allen Farben mischbar;

28. Deckgrün nicht mit allen Kadmium, allen Zinnober, Violettkrapplack, Saturnrot, Asphalt, schlecht mit Indischgelb;

29. Zinkgrün nicht mit Kremserweiß, Neapelgelb, Kadmium (dunkel), Chromrot;

30. Kobaltgrün nicht mit Chromgelb, Kadmium, Zinnober, Königsgelb, Antimonrot und Zinkgelb;

31. Zinnobergrün nicht mit Zinnoberrot und grünem Kobalt;

32. Beinschwarz, Elfenbein- und Kernschwarz sind mit allen Farben mischbar.

Folgende Farben entsprechen den weitesten Bedürfnissen und gewähren für Ölmalerei Haltbarkeit:

Weiß: Kremserweiß, Zinkweiß.

Gelb: Neapelgelb (hell und dunkel), Kadmium (hell, dunkel und orange), Indischgelb, Lichtocker, Goldocker, Terra di Siena.

Rot: Lichtocker gebrannt, Goldocker gebrannt, Englischrot, Caput mortuum, Bergzinnober, Krapplack (rosa, dunkel, purpur und violett).

Braun: Dunkelocker gebrannt, gebrannte Grüne Erde, Terra di Siena gebrannt, Umbra cyprisch und gebrannt, Kasselerbraun.

Blau: Kobaltblau, Ultramarinblau, Pariserblau.

Grün: Chromoxydgrün, Smaragdgrün, Kobaltgrün (hell und dunkel), grüne Erde, Veronesergrün.

Schwarz: Elfenbeinschwarz, Rebenschwarz. –

Soll das in Arbeit befindliche Bild einen **Rahmen** erhalten, so zögere man nicht, ihn bald anzuwenden, da er naturgemäß einen wesentlichen Einfluß auf die Ton- und Farbenwirkung des Bildes haben wird. Ist das Bild für einen bestimmten Raum gemalt, so muß der Rahmen natürlich im

Stil desselben sein, in Form und Farbe gut hinein stimmen. Der Stil des Bildes soll stets der gleiche mit dem des Rahmens sein.

Ist ein Bild von lichter Erscheinung, in welcher Farbe gegen Farbe gestellt und die Wechselwirkung jeder Farbe auf die andere berechnet ist, so wirkt es im Rahmen fertiger, weil die Härten vom Licht und Schatten des Goldrahmens dasselbe in einen gedämpften Ton bringen, der über alle Farben Harmonie verbreitet.

Ist ein Bild dagegen in Hell und Dunkel komponiert, so erscheint es gewöhnlich unfertig, da seine Gegensätze gegen den Glanz des Goldrahmens nicht aufkommen.

Der Zweck des Rahmens ist, das Bild abzugrenzen, zusammenzuhalten und es gegen die weitere Umgebung zu schützen, kurz die Einheitlichkeit und Harmonie desselben zu fördern.

Zum Goldrahmen steht Blau gut und bekommt, falls er hell ist, etwas Mildes, Samtartiges. Gelb wird vom Goldrahmen seines Glanzes und seiner Leuchtkraft beraubt, schmutzig und unansehnlich gemacht, weshalb es nie in die Nähe desselben gebracht werden sollte. Ein Bild, in dem Gelb vorwaltet, stimmt besser in einen schwarzen Rahmen, der jedoch nie tintig schwarz sein darf, sondern stets die warme Tiefe des Holzes durchschimmern lassen muß.

Tiefe, sowie farbige Bilder wirken selten gut in schwarzen Rahmen, ersteren wird die Tiefe geraubt, letztere sehen leicht bunt und roh aus, da die schwarze Farbe durch den Kontrast die kräftigen Farben hebt.

Auch Scharlachrot stimmt nicht gut zum Goldrahmen, während Rot, je mehr es sich Blau nähert, desto besser wirkt.

Durch Lasieren des Goldrahmens mit Weiß, Grau, Grün, Rot, Schwarz u. s. w. hat man es in der Hand, die Farbe des Goldes mit dem Kolorit des Bildes in Harmonie oder Kontrast zu bringen. Was von letzteren zu wählen ist, entscheiden der individuelle Geschmack, sowie die Regeln des Kontrastes und der Harmonie.

Wie viel die Berührung des Rahmens mit dem Gemälde diesem an Illusion der Perspektive raubt, sieht man am besten an der Wirkung desselben Gemäldes, wenn es durch eine Öffnung betrachtet wird, welche weder die Einfassung noch die Begrenzung desselben zu sehen gestattet.

Die Erfahrungen in den verschiedenen Ausstellungen und Museen haben gelehrt, daß mannigfaltige, mehr oder weniger glänzende Dekoration und die Nachbarschaft kostbarer Gegenstände die Eigenwirkung der Gemälde schädigen, indem sie das Bild zum dekorativen Element herabwürdigen und den Raum zum Kunstwerk machen.

Je mehr die Umgebung und Beleuchtung derjenigen des Ateliers gleicht, in dem es entstanden ist, je weniger beeinflußt es von andern Gemälden ist, desto besser kommt jedes Bild zur Geltung. Ein Bild, welches fremder Zutaten zur Wirkung bedarf, hat keinen Anspruch darauf, ein Kunstwerk zu sein, da ihm das Wichtigste fehlt: die Einheit.

Das Bild soll möglichst unter solche Nachbarn gehängt werden, welche einen ähnlichen Gesamtton haben; die Bilder auf den Helligkeitskontrast hin hängen, heißt meistens, sie schlecht hängen.

Anders verhält es sich mit der Farbe. Bilder von gleichem Kolorit schaden sich gegenseitig. Man muß also solche Bilder zusammenhängen, welche sich gegenseitig in der Farbe des Kolorits nicht ungünstig beeinflussen, also deren Farben kein kleines Intervall bilden.

Für das Hängen der Bilder gelten überhaupt dieselben Regeln, wie für die Zusammenstellung der Farben. Man kann das ungünstige Kolorit eines Bildes durch seine Umgebung abschwächen, indem man dieser die Farbe des Kolorites in verstärktem Maß gibt. Ist z. B. die künstliche Beleuchtung in einem Gemälde zu grell wiedergegeben, so hänge man das Bild auf eine hochrote Wand oder gebe ihm eine rote Draperie als Nachbarschaft. Würde dieses Bild auf eine grüne oder graue Wand gehängt oder neben ein Bild von dieser Lokalfarbe, so müßte die grelle Beleuchtung brutal wirken. Ein anderes Bild von noch energischerer Wirkung daneben hängen, hieße dem einen auf Kosten des anderen nützen. Ebenso wird ein Bild mit sogenanntem Galerieton bedeutend an Frische gewinnen, wenn es auf eine gelbe Behangfläche kommt.

Man kann auch die ungünstige Lokalfarbe eines Bildes nach einer günstigen hinübertreiben, indem man die Nachbarschaft nach den Regeln des kleinen Kontrastes wählt. (Siehe Seite 93 und 110 Absatz 4.) Selbstverständlich hebt man diejenigen Bildteile, welche von größter Wichtigkeit sind, hierbei hervor, sei es durch Ton- oder Farbenkontrast.

Eine große Wandfläche auf ihre Gesamtwirkung hin hübsch hängen, heißt fast immer die Rücksicht auf das einzelne Bild vernachlässigen.

Es liegt somit im Belieben der Hängekommission einer Ausstellung, ein Bild zu vorteilhafter Erscheinung zu bringen, indem sie für dasselbe die Umgebung, Hängefläche und Beleuchtung wählt, welche dem Gesamtton oder der Hauptfigur des Gemäldes schmeichelt.

So wichtig die Farbe der Behangfläche ist, so entscheidend ist auch das Material derselben. Obwohl kostbare Stoffe wie Seide, Atlas, Brokat u. s. w. im allgemeinen reizvoller wirken als einfache wollene, so liegt doch die Gefahr nahe, daß ihre Eigenwirkung durch ihre Energie das Bild schädigt. Ist dagegen der Glanz und die Farbenenergie durch das Alter gebrochen, so kommen sie in der Verwendbarkeit dem Gobelin nahe, der fast das Ideal eines Hintergrundes ist.

Wird eine Wand gestrichen, so darf deren Farbe nicht zu materiell oder einfarbig sein, sondern luftig und prickelnd.

Das Muster sei nie zu kräftig im Ton oder zu kleinlich in der Zeichnung, da beides die Wirkung des Bildes ungünstig beeinflußt.

Das Oberlicht soll nie gleichmäßig über den ganzen Raum des Saales streichen können, sondern durch eine Blende von der Wirkung auf die Augen der Beschauer abgehalten werden.

Dadurch hängen die Bilder im hellſten Licht und werden von der weniger hell beleuchteten Umgebung nicht ungünſtig beeinflußt.

Die *Höhe* des Raumes richte ſich nach der Größe der darin ausgeſtellten Bilder. Ein ſteil einfallendes Licht beleuchtet nur den oberen Teil der Gemälde gut und verliert ſich zu ſchnell in Dämmerung, ja es kann ſogar den Schlagſchatten des oberen Rahmenteiles über einen Teil des Bildes werfen.

Der *Boden* ſoll nicht von heller Farbe oder leuchtendem Muſter ſein, da er ſonſt den Bildern ſchadet.

In einer größeren Kunſtausſtellung iſt es vorteilhaft, wenn die benachbarten Säle mit *kontraſtfarbigen Wänden* verſehen ſind, um das Auge des Beſchauers nicht durch den ſukzeſſiven Kontraſt im Genuß zu beeinträchtigen (Siehe Seite 92) und durch ſtets neue Umgebung friſch zu erhalten. Auch die Bilder ſelbſt verlangen größte Abwechslung in Nuancen und Farben, ſoll jeder derſelben die richtige, ſchmeichelhafte Umgebung geſchaffen ſein.

Stimmung des Bildes durch die Farbe

Wir haben bereits bei der »Zeichnung in Licht und Schatten« die Wichtigkeit der Stimmung für die Charakteriſtik des Bildvorwurfes kennen gelernt, wie ſie unſere Phantaſie anregt, unſer Gemüt in Mitleidenſchaft zieht, indem ſie die Stimmung des Bildes auf die des Beſchauers überträgt.

Nicht *minder energiſch* wie die *Stimmung* durch den Ton iſt diejenige durch die *Farbe*, was ſie an Tiefe vermißt, gewinnt ſie an Ausdehnung, beſonders nach der heiteren Seite hin.

Wie ſich bei der Stimmung durch den Ton alle Einzelnheiten des Bildes der Geſamterſcheinung unterordnen müſſen, ſo verlangt auch die Stimmung durch die Farbe trotz der nötigen Gegenſätze von Warm und Kalt ſtets vollſte Unterordnung unter den Geſamtton, der maßgebend für Kolorit, Erſcheinung und Stil iſt.

Während eine Kompoſition in ungebrochenen, ſatten Farben auf unſere Sinne den Eindruck einer Fanfare macht, uns in *gehobene* Stimmung verſetzt, wirken Bilder, in denen die kalten Farben vorherrſchen, *ernſt*, *wehmütig*. Sind die warmen Töne im Übergewicht, ſo erregen ſie eine *heitere* Stimmung. Das Gleichgewicht zwiſchen warmen und kalten Tönen erzeugt *Ruhe*. Fehlen in einem Bild die Kontraſte, ſo wird *Eintönigkeit* das Reſultat ſein, ſind die Farben ſo gebrochen, daß ſie faſt als Grau wirken, dann erhält das Bild den Eindruck der *Troſtloſigkeit*, iſt das Bild von ſchmutzigem Kolorit, ſo erzeugt es *Widerwillen*, *Ekel*. Auflöſung der Farben im Licht, Unterordnuug der Einzelheiten unter die alles harmoniſierende Farbe des Lichtes wirkt *poetiſch*. Fibrierende, durchſichtige, lebendige Behandlung der Schatten, Zerſetzen einer Farbe in ihre verſchiedenen Töne

und Farbwerte bewirkt nervöse Lebhaftigkeit. Harmonie in den Tönen, wenig Gegensätze, schwarzgraue Werte, koloristische Enthaltsamkeit erzeugt kühle Vornehmheit.

Guillaume Rogamey zeigt in seiner »Parade der Grenadierkompagnie im Jahre 1865« eine düstere gewitterschwangere Stimmung, in der die roten Hosen, das weiße Lederzeug und die schwarzen Helmbüsche einen Farbenakkord gleich düsterer Wirkung geben. Auch Neuville stimmt rotblaue Uniformen, verwitterte graue Mauern, graugrüne Wiesen und den nächtlichen, im Feuerglanz leuchtenden Himmel zu einer vornehmen Harmonie im Sinn Salvator Rosas zusammen.

Diese – noch ausdehnbare – Empfindungsskala, in einem Gemälde richtig benützt, teilt dem Beschauer schon von weitem das Motiv des Bildes mit, bereitet ihn wie durch einen Akkord auf die Harmonie des Werkes vor und vermittelt so den vollen Genuß an ihm.

Ist dagegen die Stimmung der Farben nicht richtig gegriffen, so wirkt das Bild mit dem Motiv nicht einheitlich, es entsteht ein Mißklang in der Harmonie der Töne, welcher uns das Gemälde unbefriedigt verlassen läßt.

Wie anders wirkt ein Bild auf unsere Sinne, in welchem Zeichnung, Ton- und Farbenstimmung mit dem Vorwurf des Bildes eine harmonische Verbindung eingingen, wie packend wirkt dessen Handlung, wie ergreifend steht jede so scharf charakterisierte Figur vor uns. Das Bild scheint unserer eigenen Phantasie entsprungen, um selbst Erlebtes im Widerschein empfundener Gefühle neu aufleben zu lassen. Gefangen von dem Reiz des Geschauten, werden wir uns nur schwer vom Gemälde losreißen können und noch im Fortgehen immer wieder zurückblicken, denn was wir sahen, war ein vollendetes Kunstwerk.

Stil der Farbengebung

Die Entwicklung der Malerei aus der Zeichenkunst beeinflußte längere Zeit die Auffassung der Farbengebung. (Siehe Seite 10.)

Der Stil des Zeichenkünstlers, welcher die Farbe gewissermaßen nur als Trennungsmittel ansah, ließ sich lange nur schwer verdrängen; erst die Beherrschung der Maltechnik, mitbestimmt durch die stets besser und handlicher werdenden Materialien, ermöglichte es dem Maler, den Stil der Malerei zu finden.

Die Verschiedenheit der Technik in Fresko, Tempera, Öl-, Wachs- und Leimfarben, Pastell u. s. w. bedingt ebensoviele Stoffstile; denn was einer Technik, z. B. dem Fresko, in der Ausdehnung der Skala der hellen Farben, deren Leuchtkraft einerseits und dem Mangel an tiefen, satten Tönen andrerseits bestimmend war für die Ausbildung des betreffenden Stiles, fehlt einer andern Technik, z. B. der Ölmalerei, vollständig.

Der Freskomaler hat außerdem mit einer verhältnismäßig sehr geringen Anzahl von säure- und lichtbeständigen Farben zu arbeiten, was seinen Bildern eine gewisse Nüchternheit verleiht, die sich jedoch leicht zur Feierlichkeit steigern läßt. Das schnelle Trocknen des Grundes, die Unmöglichkeit späteren Überarbeitens verlangen zielbewußten koloristischen Sinn, männliche Auffassung, welche ein zu poliertes Kolorit verhindert, leider aber auch, das prickelnde Leben der Lichttöne und Reflexe zu bringen, fast unmöglich macht.

Diese Vorzüge des Materials einerseits, und die Mängel, welche sich in diesem und in der von ihm abhängigen Mal-Technik erweisen, andrerseits, die Abhängigkeit des Bildes endlich vom gegebenen Raum bewirken als Faktoren, mit denen der Maler zu rechnen hat, eine eigenartige Auffassung der Farbengebung, welche nur für das Fresko Sinn und Berechtigung hat, den **Stil des Freskos**.

Da dieser Technik die Tonwirkung mehr oder minder versagt ist, befindet sich ihr Gebiet in der Ausnützung der malerischen Effekte der Farbe selbst.

Sie hat die einzelnen Teile der Dekoration des Raumes — wie die Bilder, Ornamente, Arabesken u. s. w. — zu beleben und zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Während die Gegensätze unter diesen einzelnen Teilen stark genug sein müssen, um sie räumlich voneinander zu trennen und zu einiger Detailwirkung zu bringen, muß doch die Tonwirkung und die Farbengebung sich der Stimmung des Raumes unterordnen. Schon die Zusammenstellung der Farben, das Vorwalten der charakteristischen Wirkung der einen oder anderen beeinflußt dieselbe wesentlich. Die energische, feierliche Wirkung der roten, der Reichtum der gelben, die Milde der blauen Farbe verleihen je nach der Quantität, in der sie zur Anwendung kommen, dem ganzen Raum dasjenige Charakteristikum, welches seiner Bestimmung entsprechen muß. Diese Wirkung wird noch gesteigert durch die Art der Anwendung der Farben, ob sie rein, weniger oder stärker gebrochen, heller oder dunkler gebraucht werden.

Anders liegen die Verhältnisse bei der Ölmalerei, wo die Verschiedenheit des Malgrundes und der Malmittel sowie die reiche Skala der Farben ein rasches Finden des Stiles der Ölmalerei erschwert. Die alten Meister, welche ihre Maltechnik auf genaue Kenntnis der Farbstoffe und der Malmittel gründeten, fanden den Stil des durchscheinenden Kreidegrundes in der schönfarbigen Manier. Die späteren sogenannten Schnellmaler entwickelten das von Leonardo da Vinci übernommene Chiaroscuro zum Stil des farbigen Grundes. Die Holländer des 17. Jahrhunderts wurden die Beherrscher des **Stiles der Ölmalerei**, indem sie die Eigenheiten der Ölfarbentechnik am geistreichsten mit den Darstellungen harmonisch verschmolzen. Der Mangel an Leuchtkraft der hellen Töne, der reiche Umfang von dunklen Tönen und die Sättigung der meisten Farben, welche noch

in dünnster Schicht (Lasur) kräftig wirkt, verlegt das Hauptgewicht der Ölmalerei auf tiefe und energische Tonwirkung, welche dem Fresko wie den anderen Maltechniken fremd ist. Die Möglichkeit der öfteren Übermalung gewährt jenes Spielen mit den feinen Farbentönen des Lichtes und Reflexes zur Erzeugung einer eigenartigen Harmonie mit dem Vorwurf des Bildes, welches charakteristisch ist für den **Stil der modernen Malerei.**

Leider machen sich oft Einflüsse der verschiedenen Stoffstile aufeinander geltend, wenn sich gedankenlose Künstler bemühen, den Stil einer Technik auf die andere zu verpflanzen, z. B. den Glasfensterstil auf die Ölmalerei oder umgekehrt. Das Resultat kann nur ein klägliches sein; denn ein Kunstwerk muß nicht nur mit dem in ihm liegenden Gedanken harmonieren, sondern auch die Auffassung der Formen, die Farbengebung wie die Pinselführung müssen sich dieser Harmonie so unterordnen, daß das Werk aus einem Guß zu sein scheint.

Die Übertragung eines Stiles auf eine andere Technik hat nur dann eine gewisse Berechtigung, wenn das betreffende Material ein anderes ersetzen soll, z. B. ein in die Mauer eingelassenes Ölbild ein Fresko oder ein Mosaikbild, ein Temperabild einen Gobelin u. s. w.

Wie die Öl- und Freskomalerei ihren eigenen Stil fanden, so ergibt sich auch für die übrigen Maltechniken je ein eigener Stil.

Der Stil des Aquarells hat in der Ausnützung der hellen Töne einige Ähnlichkeit mit dem Stil des Freskobildes. Auch ihm fehlt die Kraft der dunklen Töne. Indem das Aquarell jedoch öfteres Überarbeiten erlaubt und über eine reiche Skala von Wasserfarben verfügt, bietet es dem Maler ein ideales Ausdrucksmittel für alle Motive, welche keine großen Tiefen der Töne verlangen. Es eignet sich daher vorzüglich zu Landschaftsmalereien. Die Skala der dunklen Töne dadurch zu vermehren, daß man sie firnißt, ist stilwidrig und höchst unkünstlerisch, weil sich diese Töne nicht der allgemeinen Wirkung unterordnen, sondern aus dem Bild fallen.

Ähnliche, aber noch vermehrte Leichtigkeit in der Ausdrucksweise bietet die Gouachemalerei, welche nicht wie die Aquarellmalerei auf den durchscheinenden Grund angewiesen ist, sondern über eine große Reihe von hellen Deckfarben verfügt. Sie gewährt durch ihre ungemeine Leuchtkraft und Durchsichtigkeit die besten Ausdrucksmittel für alle »Kapricen des Lichtes«, ist aber in den tiefen Tönen der gleichen Beschränkung wie die Aquarellmalerei unterworfen. Sehr häufig findet man diese beiden Techniken auf einem Bild vereinigt, was in den seltensten Fällen ästhetischen Genuß gewährt.

Auch die Pastellmalerei bewegt sich wie die letztgenannten Techniken nur innerhalb der Reihe heller Töne, verlangt aber durch ihre eigenartige Duftigkeit und Zartheit der Töne Beschränkung auf jene Motive, welche dieser Eigenschaft entgegenkommen. Sie feierte daher ihre größten Triumphe in den Bildnissen der Zopfzeit, als zarte, gebrochene Farben, gepuderte Haare

und poetische Auffassung en vogue waren. Derbe Motive und streng realistische Durchführung sind dieser Technik versagt.

Da die Leim- und Wachsfarbentechnik ihrer Schwierigkeit wegen wenig verwendet wird, kommen wir zur Temperamalerei. Diese hat alle Vorzüge der übrigen Techniken, verlangt aber wie die Freskomalerei eingehendes Studium. Wird sie ungefirnißt verwendet, so gleicht sie in der Leuchtkraft der hellen Töne der Gouachemalerei, übertrifft sie aber noch in der Modellierungsfähigkeit der Farben. Der Auftrag naß in naß gestattet ein Verschmelzen der Töne wie bei der Ölmalerei, ohne schmierige oder speckige Töne befürchten lassen zu müssen. Da Lasuren wie Deckfarbenauftrag möglich sind, stehen dieser Technik alle Feinheiten der Ölmalerei zur Verfügung. Werden die Temperamalereien gefirnißt, so erhalten sie die Tiefe von Ölbildern, weshalb sie zur Untermalung der letzteren gerne benützt werden. Dadurch sichert man seinen Ölbildern guten Grund, Leuchtkraft und Tiefe der Farben, sowie bequemes Fertigmachen, was bei der Temperamalerei erhebliche Schwierigkeiten bietet.

Wir sehen aus obigem, daß es Pflicht des Künstlers ist, nach Wahl eines Motives diejenige Technik zu benützen, welche der Eigenart des Motives am meisten entspricht.

Nachdem wir den Stoffstil kennen gelernt haben, kommen wir zum **Stil des Künstlers**, welcher seinen Ursprung in der Kenntnis der dem Material eigentümlichen Technik hat und seinen Ausfluß in der individuellen Auffassung und Anwendung der malerischen Mittel findet.

Die Eigenschaft der Farben, durch ihre Wirkung auf das Auge bestimmte Seelenzustände oder Ideenreihen hervorzurufen, befähigt den Maler, je nach Wahl der dominierenden Farbe oder der Farbenkombinationen durch die Stimmung seines Bildes eine verwandte Stimmung im Beschauer zu erregen.

Zu Bildern, die einen heiteren Eindruck erwecken sollen, nimmt er warme Farben und warmen Gesamtton, prickelnde Lichter, reflexreiche Schatten. Feierliche Bilder verlangen energische Farben, reichen Gegensatz von Warm und Kalt, warmes oder kaltes Kolorit je nach dem Motiv des Bildes. Je mehr gebrochene dunkle oder schwarze Töne im Bild vorkommen, desto trüber wird der Eindruch auf den Beschauer, passend für Bilder mit traurigem Motiv. Schwarzgraues, finsteres Kolorit eignet sich für Gemälde, deren Motiv furchterregend wirken soll.

In gleicher Weise hängt die Farbe des Lichtes, welche maßgebend für die Stimmung ist, von dem Gedanken ab, den das Gemälde wiedergeben soll. Sonnig warmes Licht erzeugt Wohlbefinden, ist also nur da als Lichtfarbe am Platz, wo ein traulicher, freundlicher Eindruck erzeugt werden soll. Das kalte Licht des Ateliers erinnert an das kühle, wolkenlose Blau des Firmamentes und wirkt angenehm beruhigend. Wird die Farbe des Lichtes schmutziggrau wie der Herbstnebel in den Städten, so ist auch die Wirkung

auf den Beschauer eine drückende, gesteigert sogar beängstigende, paßt also nur für Bilder ähnlicher Motive. Am seltensten sieht man die Abendröte als Lichtfarbe in Interieurs verwendet, so dankbar der Eindruck wäre; vielmehr wird die künstliche Beleuchtung im reizvollen Kampf mit dem Tageslicht gebracht. Sie erinnert an die traulichen Stunden im warmen Zimmer, während der Wintersturm an den Fenstern rüttelt, und eignet sich daher ebensowohl für gemütsvolle Motive wie für solche, wo das ungebändigte Feuer Furcht und Schrecken erregend an die Herzen der Menschen schlägt.

Ist die Stimmung des Bildes harmonisch mit dem Motiv, dem Linienaufbau und der Technik, so sprechen wir vom Stil des Bildes.

Ein großer Stil verlangt Konzentrierung aller Gedanken des Beschauers auf die Hauptsache, also Akzentuierung des Wichtigen, Ausmerzung alles Nebensächlichen, Unbedeutenden und Abdämpfung aller Farben zu einem charakteristischen Gesamtton. So sehen wir die Werke Tizians voll Symmetrie und ruhiger Würde, die Bilder von Rubens voll Lebendigkeit, reich und glanzvoll, dem dargestellten Stoff und der Prunkliebe des Meisters entsprechend.

Phantastische Bilder können nie Naturwahrheit in der Farbengebung beanspruchen, sondern verlangen entsprechende phantastische Farben.

»Der Künstler weicht bewußt mehr oder weniger von der Wahrheit ab; es kommt ihm darauf an, die Welt im Spiegel der Poesie aufzufangen, vor allem sein eigenes Ich, die Stimmungen und Gefühle, die Bilder, die sein Inneres erfüllen, zu verkörpern.« (Frz. Wolter.)

Es ist auch ein Unding, religiöse Bilder streng realistisch behandeln zu wollen; der erhabene Stoff wird uns dadurch nicht näher gebracht, sondern nur in die gemeine Wirklichkeit herabgezogen.

Welch herrliche Wirkung die Harmonie des Stoffes mit der Technik hervorbringt, können wir an den Werken Schwinds bewundern. Seine Märchen und Sagen sind nicht nur in den kleinsten Details der Zeichnung phantastisch, sondern die Farbe liegt auch wie ein Hauch träumerisch über dem Ganzen.

So wird auch mit Unrecht die harte, trockene, metallische Farbengebung des Klassizismus getadelt; sie entsprach vollkommen der herben, starren Liniensprache der Komposition und war deshalb stilgerecht. Manche Künstler, wie Boutet de Monvel, gehen im Stilgefühl so weit, Szenen der Vergangenheit im Stil der damaligen Zeit zu malen, »mit den Stilen aller Zeiten und Zonen wie mit goldenen Bällen zu spielen.«

Da der Stil nichts ist als der Ausdruck des Wesentlichen, des Charakteristischen, liegt es sehr nahe, daß der Künstler die Grenzen einer Erscheinung aus dem Blick verliert, sie übertreibt, oder daß er einzelne Gesetzmäßigkeiten auf andere Erscheinungen unrichtig überträgt, sie verallgemeinert.

Dieser Vorgang ist leider bei der Farbengebung sehr häufig zu finden; es werden einzelne Lichterscheinungen, Farbenbrechungen, Reflexwirkungen

u. s. w. so bevorzugt, daß sie nicht bloß an den richtigen Stellen übertrieben, sondern auch an vollständig falschen Orten angewandt werden.

Diese Verleugnung der Wahrheit heißt Manier.

Vollendung des Bildes

Wenn das Bild so weit fertig ist, daß die Zeichnung in allen Teilen korrekt ist, die Schattierung allen Anforderungen der Tonwirkung genügt, Licht und Schatten in breite Massenwirkung gebracht, Harmonie und Kontrast der Farben richtig verteilt und einheitliches Kolorit über das Bild gegossen wurde, dann tritt die letzte und schwierigste Aufgabe an den Künstler heran: seinem Bild den Stempel der Vollendung zu geben.

Auf die Frage, wann ein Bild als fertig zu betrachten ist, möchte ich antworten: wenn die gewünschte Erscheinung in ihrer charakteristischsten Form so gegeben ist, daß sie verständlich wirkt. Je mehr der Maler diese Eigenschaft durch Durchbildung jeder Form steigert, desto mehr kommt er dem Publikum entgegen, desto leichter verfällt er aber in den Fehler, das Detail auf Kosten der allgemeinen Bildwirkung zur Geltung zu bringen und das Handwerksmäßige in der Kunst hervorzuheben.

Der Maler muß die einzelnen Töne sorgfältig gegeneinander abwägen, die vordringlichen zurückdrängen, die zu matten vertiefen oder aufhellen, kurz die Luftperspektive und den Lichtgang einheitlich in allen Teilen des Bildes durchführen. Dabei darf er den zarten stufenweisen Übergang von einer Tinte zur anderen nicht zur Weichlichkeit ausarten lassen, sondern muß das, was er dem Auge des Beschauers aufdrängen möchte, akzentuieren d. h. etwas über die Grenzen der Wahrheit herausheben, näher bringen. Die Mittel, welche er hierfür anwenden kann, haben wir Seite 63 und 111 kennen gelernt.

Hierbei darf aber nie vergessen werden, daß jeder Ton nicht für sich allein, sondern hauptsächlich durch die Nachbarschaft der übrigen Töne wirkt. Weil jeder Ton durch Vertiefung der Nachbarschaft in der Wirkung heller gemacht werden kann, und umgekehrt tiefer durch Auflichtung der Nachbartöne, darum hüte man sich, die Stimmung des Bildes durch übertriebene Akzentuierung zu beeinträchtigen. Ähnlicher Gefahr ist man ausgesetzt, wenn man den Sättigungsgrad einer Farbe, deren Wärme oder Kälte verändert.

Die Körperlichkeit der Figuren und Gegenstände muß in den Details so weit wie möglich getrieben werden, d. h. ohne Zerstörung der großen Massenwirkung. Besonders sind die Bewegungen der Figuren nachzuprüfen, ob die Verkürzungen nicht durch zu große Unterordnung der Schatten unter die allgemeine Wirkung unklar geworden sind, ob die Überschneidungen nicht durch flotte Pinselstriche an falsche Stellen ge-

rückt wurden, ob überhaupt die Zeichnung durch die Farbengebung nicht gelitten hat und unkorrekt wurde.

Die einzelnen Gegenstände müssen nachgeprüft werden, ob ihre Charakterisierung durch Zeichnung, Ton, Farbe und Technik genügend scharf gegeben ist.

Etwaige totgemischte Farben sind durch kleine bunte Striche zu beleben, ebenso größere Flächen, wenn sie nicht genügende Nuancierung haben.

Die Harmonie der einzelnen Farben zueinander und zum Ganzen muß wieder geprüft werden, nach Bedürfnis hier die Farbe energischer, dort gebrochener, bald wärmer, bald kälter gebracht werden. Man vergesse auch nicht nachzusehen, ob sich keine falschen Mischungen der Nachbarfarben in der Ferne ergeben und die richtige Fernwirkung beeinträchtigen.

Die Akzentuierung durch den Unterschied der warmen und kalten Töne darf nicht außer acht gelassen werden.

Die Einheitlichkeit des Kolorits muß dadurch gefördert werden, daß alle gegen dasselbe verstoßenden Töne korrigiert werden; doch suche man stets eine gewisse Frische zu wahren, welche verhindert, daß das Kolorit zu poliert erscheint.

Wo ein Gegenstand technisch langweilig oder uninteressant gebracht ist, verbessere man ihn durch flotten Pinselstrich.

Indem man die Einzelheiten, welche man dem Interesse des Beschauers näher rücken will, hervorhebt und dabei doch die Einheit der Gesamtstimmung im Auge behält und fördert, bringt man das Bild in jene Erscheinung, welche als Kennzeichen eines Kunstwerkes charakterisiert wurde.

Man vereinfacht sich die letzte Harmonisierung des Gemäldes wesentlich, wenn man über die ganze Fläche eine Generallasur zieht, zu welcher man stets die Farbe des Lichtes als Farbe des Kolorits nehmen muß. Dadurch erhält man eine einheitliche Gesamtwirkung, weiche Übergänge in den Farbentönen und einen sympathischen Lokalton.

Da jedoch dieses Verfahren auf Kosten der Wahrheit und meistens auch auf Kosten der Frische geht, möchte ich dringend davor warnen. Der sogenannte Galerieton hat lange genug sein Unwesen in der Kunst getrieben und jede freie Entfaltung in der Farbengebung verhindert.

Viel günstiger als die Generallasur und bei richtiger Anwendung (das Glas darf nicht direkt auf der Bildfläche aufliegen und die Farbfläche muß freien Luftzutritt von den Seiten her haben) vollständig ungefährlich wirkt eine gut geschliffene Glasscheibe. Sie vertieft die Töne, mildert schroffe Übergänge und Härte der Erscheinung, lockert die Farbengebung, indem sie ihr durch etwas Spiegelung prickelndes Leben verleiht, vermehrt die Harmonie der Farben als vermittelnder Ton und schützt die Farbfläche vor den Schäden des Staubes, die sich besonders bei pastos gemalten Bildern rasch zeigen.

Die letzte Tätigkeit am Bild sei die Unterschrift oder das Monogramm. Durch sie übernimmt der Maler als Künstler die volle Verantwortung für das Werk, indem er es zugleich als vollendet bezeichnet.

Der Platz und der Charakter des Monogrammes wird, wie der jeden Gegenstandes, auf dem Bild durch die Regeln der Flächenwirkung und des Linienaufbaues bestimmt. Es wirkt unästhetisch, wenn es z. B. so auf die Bildfläche geschrieben ist, daß es teils den gemalten Fußboden, teils einen auf demselben befindlichen Gegenstand bedeckt, da es die Illusion der Körperwirkung, der Perspektive aufhebt und die Fläche des Bildes hervorhebt. Nach den Regeln der Farbengebung richtet sich die Farbe des Monogrammes; die feine Lösung dieser Aufgabe zeigt oft am schnellsten den Geschmack und das Geschick des Malers.

Wenn sich auch der wahre Künstler weder bei der Wahl seines Motives noch bei der Ausarbeitung und Fertigstellung seines Werkes von dem Gedanken an das große Publikum beeinflussen läßt und nur gemäß seiner künstlerischen Überzeugung arbeitet, so wird er doch Beute einer peinlichen Enttäuschung sein, wenn sein Werk nicht in breiteren Schichten Beifall findet und unverkauft bleibt.

Unwillkürlich drängt sich demselben dann der Gedanke auf, verkäuflich und künstlerisch zugleich zu malen wäre eine Unmöglichkeit.

Demgegenüber seien hier die Worte Böcklins angeführt, welcher sagt: »Ein Bild ist verkäuflich, sobald es mit Überzeugung gemalt ist und der Maler das, was er gewollt, nach seiner Naturempfindung darin ausgesprochen hat. Nach solchen Bildern ist das Publikum gierig.«

Freilich bewies Böcklins eigenes Leben, daß der Künstler noch eine weitere Fähigkeit haben muß, nämlich Geduld und Mittel, den Erfolg seines Strebens abzuwarten. Wie spät die Erkenntnis des Wertes eines Künstlers oft kommt, beweist unter anderem das Beispiel Millets, dem der Ruhm erst den längstverdienten Lorbeerkranz auf das Grab legte, aber nicht mehr gut zu machen vermochte, was der Künstler an Enttäuschungen, Kummer und Not während seines Lebens erduldet hatte.

Weil aber, wie bei allen Erfolgen, neben dem Verdienst auch das Glück eine große Rolle spielt, darum möge der ruhmgekrönte Künstler nicht übermütig werden, auf seinen Lorbeeren nicht ruhen, sondern unermüdlich weiterstreben, sich die Fortschritte seiner Mitkämpfer zu eigen machen und nicht verächtlich auf diejenigen blicken, welche das Ziel nicht erreicht haben, sondern der Worte Hebbels gedenken:

»Etwas Mitleid den Künstlern und Dichtern, welche das Höchste
Nicht erreichen; es sagt's ihnen kein Seher voraus,
Und sie müssen das Leben erst opfern, um zu erfahren,
Daß es vergebens geschieht; darum verschont sie mit Spott.«





Fragen,

welche sich der Maler zur Kontrolle seiner Arbeit vor, während und nach Vollendung derselben vorlegen soll

I. Der Vorwurf des Bildes

a) Ist der Vorwurf des Bildes so beschaffen, daß ich ihn vollständig beherrsche? (2)*)
Entspricht er meinem angeborenen Gefühlsleben, meiner gewohnten Anschauung? (2 und 22)
Ist das Motiv meiner eigenen Erfindung entsprungen, oder einer Schwesterkunst entnommen? (3)
Ist es von malerischem Wert oder nur rein erzählend? (3 und 4)
Zielt seine Wirkung nur auf das die groben Sinne Reizende? (3)
Ist es von selbständiger Wirkung, oder verlangt es zum Verständnis des breiteren Publikums einer Erklärung?

b) Ist der Vorwurf bildlich wirkungsvoll zu bringen und charakteristisch zu geben? (6, 129)
Liegt das Schwergewicht desselben auf der Charakteristik der Zeichnung (der Figuren), auf dem Linienaufbau, der Tonwirkung oder der Farbengebung? (6)
Ist der Moment der Auffassung der bezeichnendste? (7)
Ist die Handlung im ganzen Bild der Zeit nach einheitlich? (7)
Sind keine unnützen Einflickungen und Nebenszenen in der Handlung? Ist sie episodenreich? (7)
Liegt die Pointe des Vorwurfes im Rahmen des Bildes? (8 und 26)
Ist das Motiv geistig so verarbeitet, daß es auf einer Skizze charakteristisch, klar und übersichtlich ausgedrückt werden kann? (22—24)

II. Die Skizze zum Bild

Ist das Bild als Staffeleibild gedacht, oder als dekoratives Element eines Raumes? (74 und 78)

*) Die in Klammern befindliche Zahl bezeichnet die Seite, auf welcher die Erläuterung der betr. Frage zu suchen ist.

Harmoniert in letzterem Fall der Lichtgang des Bildes mit dem im Raum einfallenden Licht? (77)

Ist Zeichnung, Tonwirkung und Farbengebung im Einklang mit der Architektur des Raumes? (76)

Ordnet sich das Bild letzterer unter, oder fällt es aus dem Raum?

Hat das für eine Gemäldegalerie bestimmte Bild genügend Eigenwirkung, um unter den Nachbarn aufzukommen? (80)

Hat das für Wohnräume bestimmte Bild genügend intime Reize, um in der Nähe zu wirken, und ein Kolorit, welches durch die Umgebung nicht verliert?

Ist der Stil des Bildes harmonisch zum Raum? (74 und 78)

Ist die Perspektive des Raumes mit derjenigen der Figuren einheitlich? Verkürzen sich die perspektivischen Linien nicht unschön? Ist die Wahl des Standpunktes so getroffen, daß die Körperlichkeit der Figuren und Gegenstände lebhaft hervortritt, die Verschiedenheit der Bewegungen und Stellungen gewahrt wird? (25 und 33)

Ist die Stellung und Bewegung jeder Figur für sich und in Bezug aufeinander so charakteristisch aufgefaßt, daß man das Motiv zu derselben leicht erkennt? (20, 42, 79)

Ist der Vorwurf des Bildes möglichst klar, einfach und ungezwungen ausgedrückt? Stören keine Nebenfiguren; sind keine Nebenhandlungen da? (26)

Sind die Figuren und Gegenstände klar und übersichtlich geordnet? Treten die Träger der Idee dem Beschauer entgegen, oder sind sie nur angedeutet? Drückt sich die Einheit des Vorwurfes in einer Figur oder Gruppe aus? Ist diese im ästhetischen Übergewicht über die anderen? (7, 25, 49)

Sind die Figuren und Gegenstände in Massenwirkung gebracht von ungleicher Größe der Gruppen? (26)

Findet sich für jede dominierende Linie oder Fläche ein Gegengewicht vor? (27)

Ist das Gegengewicht nicht durch starke Einwirkung oder energische Farbengebung überwiegend? (120)

Sind die nebensächlichen Gegenstände in Licht- und Farbenwirkung untergeordnet? (109 und 110)

Ist die Farbengebung mit dem Motiv des Bildes und in sich harmonisch? (90, 106, 110—115, 117, 144—147)

Sind die malerischen Mittel zur Hervorhebung des Wichtigen angewandt in Abwechslung der Konturen und Flächen (41 und 42), im Gegensatz von Hell und Dunkel (63), von kalten und warmen Farben? (111)

III. Das Format des Bildes

Eignet sich das Format für das Motiv? (28)

Ist die Bildgröße harmonisch mit dem Motiv? (28)
Sind die Verhältnisse der Länge und Breite gut zueinander gewählt? (29)
Paßt sich die Figurengröße dem Format gut an? (41)
Stehen die Figuren gut im Raum? (40, 41, 76, 80)

IV. Die Szenerie des Bildes

Ist die Szenerie so gewählt, daß sie das Motiv erläutert und dem Verständnis näher bringt? (29, 32)
Spricht sie nicht im Verhältnis zu den Figuren zu viel? (32)
Paßt sie sich der Größe derselben an? Hat sie gleiche Perspektive mit jenen? Gleiche Lichtfarbe?

a. Pleinair. Sind die Gegenstände im Freien gemalt? In derselben Beleuchtung, wie die freie Natur? (30)
Ist das Motiv der Szenerie in der zum Motiv des Bildes passenden Beleuchtung, Witterung und Jahreszeit gewählt?
Bringt diese Wahl die Eigenart der Linienführung und die Lokalfarbe zur vollen Geltung?
Ist die Landschaft charakteristisch aufgefaßt?
Ist sie ohne Änderungen passend?
Sind diese Veränderungen nicht unnatürlich, gewaltsam?
Ist die Luftperspektive richtig durchgeführt?

b. Staffage. Stellen die Linien, Töne und Farben der Figuren das Gleichgewicht der Landschaft her? Ordnen sie sich letzterer unter? (31)
Harmonieren die Figuren und deren Handlung mit dem in der Landschaft liegenden Gedanken?
Sind die Stimmung, die Beleuchtung, das Größenverhältnis und die Perspektive mit dem landschaftlichen gleich?
Ergänzen sich die Linien der Szenerie durch diejenigen der Figuren? (125)
Kommen keine störenden Linien vor (Parallele)? Sind die Figuren der Staffage nicht durch Größe, Tonkraft, Farbengebung oder Ausführung prävalierend?

c. Die Landschaft als Hintergrund. Harmoniert der in der Landschaft liegende Gedanke mit dem Motiv des Bildes? (32)
Ordnet sich die Wirkung der Landschaft derjenigen der Figuren unter?
Ergänzen sich die Linien der Figuren durch diejenigen der Landschaft?
Kommen keine störenden Linien, langweilige Flächen vor?
Ist die Luftperspektive richtig eingehalten? (113, 114)

d. Interieur. Ist das Interieur nach der Natur gemalt, oder komponiert?
Paßt es im Gedanken zum Motiv? Ist es nicht zu reich, nicht zu ärmlich? Sind keine störenden Gegenstände im Raum, welche aus der Stimmung fallen? (32)
Passen sich die Linien des Raumes denjenigen der Figuren an? Sind keine störenden vorhanden?

Ist das Schwergewicht des Interieurs als Gegengewicht zu den Figuren gebracht?

Ist die Beleuchtung des Interieurs mit derjenigen der Figuren gleich? die Perspektive? die Farbe des Lichtes?

Wird die Tonwirkung der Figuren durch das Interieur gefördert?

Harmoniert die Farbengebung des Interieurs mit derjenigen der Figuren? (122)

Ist die Luftperspektive eingehalten? (21, 113, 114)

Prävaliert nicht die Wirkung des Interieurs?

Ist die Abstufung des Tones nach rückwärts und vom Licht weg gleichheitlich eingehalten? (61, 63)

V. Die Zeichnung

a. Details einer Figur

Ist jede einzelne Figur des Bildes richtig gezeichnet, d. h. ist der Bau des Körpers und seiner Glieder so charakteristisch gegeben, daß man Konstitution, Temperament und geistige Anlagen (20) sofort erkennt?

Drücken sich in der gezeichneten Figur die Rasse, das Geschlecht, das Alter, die Beschäftigung, die Individualität klar aus?

Ist der wechselnde Gesichtsausdruck gut gegeben?

Sind die Verhältnisse der einzelnen Körperteile zueinander richtig? (37) Wie viel Kopflängen hat der Körper?

Ist die Charakteristik nicht zur Karikatur übertrieben? (40)

Ist die Bewegung der Figur als solche und als Folge der Individualität charakteristisch gegeben? (37 und 79) in Harmonie zum Gesichtsausdruck? (37)

Ist die Figur von Empfindung beseelt? (2, 4)

Zeigt sie keine theatralische Pose oder falschen Pathos? (37)

Läßt sie nicht die Faulheit des Modelles durchblicken?

Geht die Hauptbewegung der Figur in die drei Dimensionen? (35, 46)

Ist sie im Stil des Bildes? (79)

Sind die einzelnen Körperteile in reichem Wechsel zueinander, oder ist die Stellung steif? (Wellenlinie) (38)

Ist eine leichte Drehung der Körperteile merkbar?

Bilden die einzelnen Glieder nicht unschöne (parallele oder rechteckige) Linien zueinander?

Ist bei stehenden Figuren das Standbein und die gehobene Hüfte gut ausgedrückt?

Wahrt sie ihr Gleichgewicht, oder bedarf sie noch eines Gegengewichtes? (39)

Ist bei sitzenden Figuren nicht das Sitzfleisch zu sehr im Stuhl versenkt?

Zeigen die durch den Rahmen nicht abgeschnittenen Körperteile (bei Kniestücken u. s. w.) die Bewegung des Körpers noch so charakteristisch, daß sie verständlich ist? (37)
Ist bei schwebenden oder laufenden Figuren die Vorwärtsbewegung klar gegeben? (39)
Soll die Deutlichkeit der Bewegung durch senkrechte Linien hinter der Figur gefördert werden? (39)
Ist die Anatomie richtig beobachtet? (37)
Ist die Bewegung vom Knochengerüst abhängig wiedergegeben?
Zeigen sich die Knochen an der richtigen Stelle durch die Haut? die Muskelansätze?
Sind die tätigen Muskeln in angemessener Weise kontrahiert, die ruhenden schlaff?
Sind die Drehungen der Körperteile durch das Muskelspiel genügend präzisiert?
Prägen sich die Überschneidungen in den Kleidungsstücken deutlich aus?
Zeigen die verkürzten Körperteile alle Überschneidungen der Knochen und Muskeln klar?
Finden sich keine häßlichen, übertriebenen oder unklaren Überschneidungen oder Verkürzungen?
Ist der Horizont in der richtigen Höhe? (40)
Kommen keine unschönen Auf- oder Untersichten vor?
Sitzt die Figur gut im Raum? (41) Nicht zu groß oder klein? Nicht genau in der Mitte? Wie verhält sich der übrige Raum des Bildes zur Figur? Wirkt dieser Raum langweilig? Bietet er dem Auge einen Ruhepunkt?
Hat die dominierende Linie oder Form einen Ausgleich?
Sind Gegenstände auf dem Bild verzettelt, oder ordnen sie sich den Gruppen unter? (126)
Ist die Beleuchtung für die Figur günstig gewählt? (62)
Bringt sie die Körperlichkeit derselben zur vollen Geltung, oder hat sie zu viel Licht- oder Schattenflächen zur Folge? Wirken die Details nicht zu hart?
Ist nicht eine weichere Beleuchtung oder Aufhellung durch Reflexe zu wählen?
Hat die Tonung durch zu starke Kontraste einen trocknen, harten Gesamtton, oder durch Mangel an Kontrast einen verschwommenen, weichlichen? (62)
Ordnet sich der Ton der Stimmung des Bildes unter, oder fällt er heraus? (63)
Ist die Abstufung nach der Entfernung vom Licht und vom Beschauer hin richtig, der Hintergrund flauer und kontrastärmer, als der nähere Gegenstand? die Luftperspektive eingehalten? (63)

Ist die gesperrte Beleuchtung angewandt? (64)
Nach welcher Methode ist die Person (Sache) hervorgehoben? (63)
Sind die Kontraste nicht übertrieben, hart?
Sind alle Figuren (Gegenstände) gleichmäßig durchgeführt, oder sind die Nebenfiguren mehr im Lokalton? (64)
Ist die Person (Sache), welche als untergeordnet betrachtet werden soll, unauffällig gemacht? wodurch? (64)
Sind die Töne untereinander fein abgewogen?
Sind die Töne einer Gesamtstimmung untergeordnet, welche dem Stil des Bildes entspricht? (73, 74)

b. Detailfragen bei mehreren Figuren

(als Fortsetzung der vorhergehenden Fragen aufzufassen)

Sind die Verhältnisse der einzelnen Figuren zueinander entsprechend?
Sind die Figuren im Vordergrund nicht unverhältnismäßig groß? Sind alle perspektivisch richtig gezeichnet?
Ist der Wechsel der Formen eingehalten? (46) Verschiedene Bewegungen, Ansichten, Stellungen? Abwechslung in Größe, Alter, Geschlecht, Schönheit, Charakter, Ausdruck u. s. w.? (51)
Sind die Bewegungen und Handlungen der Figuren gegeneinander gut motiviert? (47)
Sind sie ungezwungen, selbstverständlich? nicht eckig, parallel oder rechtwinklig?
Stehen sie in zeichnerischer Verbindung (gegenseitiger Überschneidung)? (49)
Sind diese Überschneidungen ungesucht, logisch aus den Bewegungen folgend? Sind sie mannigfaltig?
Stehen die Figuren gut im Raum? (41)
Hat jede Figur den nötigen Raum in den drei Dimensionen?
Sind keine langweiligen Flächen oder Linien vorhanden, die unterbrochen werden müssen?
Ist ein Ruhepunkt für das Auge vorhanden? (41)
Ist die Komposition in den drei Dimensionen gemacht? (35, 46, 52) (durch Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund)
Besteht die Gruppe aus einer ungeraden Anzahl von Figuren? (47)
Hat die Hauptfigur eine exponierte Stelle?
Wenn alleinstehend: Hat sie das nötige Gegengewicht? (51)
Wenn in einer Gruppe: Wird sie nicht zu viel verdeckt?
Ist die Hauptgruppe im ästhetischen Übergewicht? (51) oder sind zwei Gruppen von gleicher Größe oder Figurenanzahl vorhanden? (50)
Hat die auf einer Bildseite befindliche Gruppe ein Gegengewicht?
Entspricht dies den Anforderungen der Ästhetik?
Sind die Figuren in einer geometrischen Figur komponiert? (52)
Wirkt dieselbe aufdringlich?

c. Fragen, den Linienaufbau betreffend

Nach welcher Methode wurde der Linienaufbau komponiert? (52)

Ist dieselbe ungezwungen durchgeführt? Streng nach den angegebenen Beispielen, oder mit Modifikationen?

Sind die Gruppen übersichtlich angeordnet? die Hauptfigur oder -Gruppe hervorgehoben?

Entspricht der Aufbau dem Stil des Bildes? der Architektur des Raumes, für das es bestimmt ist? (74)

d. Fragen, den Lichtgang betreffend

Sind die Figuren des Vordergrundes am kontrastreichsten getont? Ist die Luftperspektive eingehalten? (63)

Sind die Lichtmassen und die Schattenmassen in breite Flächen gebracht, denen sich die einzelnen Gegenstände unterordnen? oder sind einzelne Gegenstände auf dem Bild verzettelt und nicht in Gruppen und Massenwirkung gebracht? Sind diese als Gegengewicht motiviert? (64)

Ist ein feiner Übergang von der Licht- zur Schattenmasse, oder ein schroffer Kontrast gewählt?

Ist die Lichtmenge auf dem Bild überwiegend, oder die Schattenmasse?

Ist das Bild im Halbton gehalten, oder sind die Kontraste von Hell und Dunkel zu kräftig?

Welche Methode der Lichtführung wurde angewandt? ist diese gut durchgeführt? Sind die Feinheiten der Übergänge, wie die Kontraste richtig gewahrt? (66)

Entspricht diese Lichtführung dem Vorwurf des Bildes? (73) dem Linienaufbau, der Tonung und dem Stil desselben?

Sind bei der Fleckenwirkung die dunklen und hellen Flecken in schönem Verhältnis zum Bildraum und zueinander verteilt? (66)

Bilden dieselben geometrische Figuren?

Ist der Lokalton von gleichmäßiger Flauheit, oder von wechselnder Tonung?

Sind einzelne Partieen stärker hervorgehoben?

Ist das Gegengewicht bei der keilförmigen Lichtführung genügend gewahrt? nicht zu stark, oder zu schwach? (67)

Ist der Hintergrund in Kontrast oder in Harmonie mit den Figuren? Ist Flauheit – Härte vermieden? (122)

Ist bei der Kugelform der Lichtführung der Kontrast einerseits und der weiche Übergang von Hell und Dunkel anderwärts gewahrt? (68)

Sind die Figuren oder der Hintergrund nach dieser Methode beleuchtet?

Ist der Kontrast oder die Harmonie der Figuren mit dem Hintergrund gewählt?

Wurde bei der Münchener Beleuchtung die Breite der Schattenmasse gewahrt, oder ist diese verzettelt? (70)

Sind die Figuren gut modelliert, oder wirken sie hohl?
Ist bei der ringartigen Lichtführung die tiefe Schattenmasse in Mitte des Bildes vereinzelt, oder klingt sie nach einer Seite hin aus? (70)
Sind die Lichtabstufungen fein beobachtet, oder hat der Lichtgang eine derbe Wirkung?
Ist die Methode der Lichtführung passend zum Linienaufbau und übereinstimmend mit dem Stil des Bildes? (73)
Ist die Stimmung eine einheitliche, über das ganze Bild gleichheitlich ausgegossene, oder wird sie durch Einzelnheiten unterbrochen? (73)
Welchen Charakter hat die Stimmung? freundlich, traurig u. s. w.?
Entspricht sie dem Stil des Bildes? (74)

e. Detailfragen bei einem Bildnis

Ist die Charakteristik der Person hervorgehoben? (42)
Ist nichts verdeckt, was zu derselben beiträgt?
Hat das Bildnis das momentane oder das dauernde Aussehen, den charakteristischen Gesichtsausdruck der Person?
Ist die Charakteristik nicht übertrieben?
Ist die Stellung und Bewegung des Porträtierten eine charakteristische, ungezwungene? nicht zu stark oder unmotiviert?
Ist der Ausdruck mit der Bewegung harmonisch?
Bringt die Beleuchtung die Eigentümlichkeiten der Person zur Geltung?
Ist ein Mittel angewandt, das Gesicht weicher erscheinen zu lassen? ungünstige Teile der Figur zu verstecken?
Ist die Farbe des Lichtes charakteristisch für die Person?
Ist die Kleidung dem Charakter der Person entsprechend? Sitzt sie gut? Ist sie nicht zu neu?
Verdeckt sie die Mängel der Konstitution?
Siehe außerdem »Die Fragen des Hintergrundes« Seite 162.

VI. Die Farbengebung

a. Detailfragen an die einzelne Farbe

Ist der Lokalton des gemalten Gegenstandes wiedergegeben, wie er durch Einwirkung der Umgebung wurde? oder ist die Farbe übersetzt, der allgemeinen Stimmung untergeordnet? (142)
Sind Licht, Übergänge, Schatten und Reflex gut auseinander gehalten? die Lichtpartie von der Farbe des Lichtes durchsetzt, die Schatten um so kälter, je wärmer das Licht ist, die Übergänge kälter als Licht und Schatten, die Reflexe entsprechend den Farben der reflektierenden Gegenstände? (97, 106)
Ist die Modellierung in Licht und Schatten durchgeführt? nimmt sie nicht der Leuchtkraft der hellen Farben zu viel Wirkung weg?

Ist der Lokalton des Gegenstandes in Licht und Schatten erkennbar? (130)
Sind die Schatten nirgends pechig, farblos? Die Lichter zu weißlich?
Hat jede Fläche eine reiche Nuancierung, oder muß ihr noch nachgeholfen werden? mit Lasur oder mit Strichen? (107, 149)
Dämpft sich die Farbe der zurücktretenden Fläche langsam ab? Verliert sie im selben Maß an Intensität und Materiellem?
Wurde die perspektivische Wirkung jeder Farbe richtig benützt? (90, 112—114)
Entspricht der Charakter der Farbe demjenigen des Farbenträgers? (90)
Ist jede Farbe so im Mittelton gebracht, daß reines Weiß als Glanzlicht wirkt?
Ist jeder Gegenstand so gemalt, wie es seine Oberfläche verlangt? bald rauh, bald glatt? (108)
(Bei Ölfarbe:) Ist die Farbe im Auftrag totgemischt, oder zeigt sie noch die einzelnen Bestandteile der Mischung? (108)
Welche Technik des Farbenauftrages wurde gewählt? ist sie gleichmäßig durchgeführt, oder fallen einzelne Töne heraus? (129, 134)
Spricht der Grund noch mit? (136) Welche Farbe wurde zur Untermalung benützt? (129)
Ist die Technik entsprechend dem Stil des Bildes gewählt? (134)
Sind die Pinselstriche nach der Form flott, breit und geistreich hingestrichen? (108)
Wirken sie in anderer Beleuchtung noch richtig? (137)
Geht keine Farbe in der Ferne eine falsche Verbindung ein? Behält sie die Nahwirkung? (135)
Was ist die Ursache dieser Veränderung, wie ist ihr abzuhelfen?
Wurde auf abgeschliffener Fläche gemalt? (136)
Ist kein Teil speckig geworden?
Wurden keine Farben zusammengemischt, welche sich gegenseitig schaden? (138)
Ist der Malgrund so porös, daß er das überschüssige Öl aufsaugen kann?
Wurde das Malmittel während der Arbeit gewechselt? (136)

b. Die Farbe in der Bildwirkung

Ist die Hauptfigur durch eine kräftige Farbe hervorgehoben? (109)
Ist die Hauptfarbe so in verschiedenen Nuancen über die Bildfläche verteilt, daß sie ausklingt? (111)
Wie ist diejenige Farbe hervorgehoben, welche zu besonderer Wirkung gelangen soll? durch die Komplementärfarbe (93 und 100), durch den Kontrast von Warm und Kalt (111), durch den Helligkeitsunterschied in gleicher oder verschiedener Farbe (99), durch den Unterschied im Farbenauftrag? (Nach dem Grad der Wirkung geordnet).
Stehen die einzelnen Gegenstände hart nebeneinander (dunkle Konturen) oder reflektieren sie sich gegenseitig?

Fällt auf dem Bild das Licht von derselben Seite ein, wie in dem für das Bild bestimmten Raume? (77)

Ist die Farbe des Lichtes gleichheitlich über das ganze Bild ausgegossen? (99)

Ist die dadurch erzeugte Harmonie zur Stimmung des Bildes passend? (142)

Ist die Luftperspektive gewahrt? Werden die Farben, je mehr sie sich vom Beschauer entfernen, desto blauvioletter, schwächer in den Kontrasten des Lichtes und der Farbe? (113)

Fällt kein Teil einer Figur oder des Hintergrundes vor? (122) Genügt zur Zurücktreibung desselben ein Übergehen desselben mit bläulichweißem Ton?

Ist die perspektivische Wirkung jeder Farbe für sich gewahrt? (90, 112—114)

Ist die gewählte Farbenkombination der Stimmung, dem Stil entsprechend? (142, 144) Liegt der Fehler an einer oder mehreren Farben?

Ist die Farbenzusammenstellung zu grell, hart (durch schroffe Kontraste)? (104) Matt, unvollständig (kontrastlos)? Ungünstig, hat sie kleine Intervalle? Flau, fehlen ihr die Helligkeitskontraste?

Sind die Farben in falscher Reihenfolge? Wird jede Farbe durch die Nachbarfarbe gesteigert, oder ungünstig beeinflußt?

Ist die Kontrastfarbe künstlich hervorgerufen? (93) Ist sie in richtiger oder in übertriebener Weise aufgetragen?

Ist Dämpfung einer grellen Kontrastfarbe nötig? Welcher?

Wird keine Farbe am Bildrand durch den Rahmen des Bildes beeinträchtigt? Gelb, Braun, Schwarz?

Soll die ungünstige Wirkung einer Kombination von zwei Farben durch Entfernung der schädlichen Farbe aus der unmittelbaren Nähe der anderen (100), durch Vertiefung des Tones der von Natur aus dunkleren Farbe,
durch Verkleinerung der ungünstig beeinflußten Farbe,
durch eine dunkle Kontur oder Nebenstellung einer vermittelnden Farbe (Weiß, Grau, Schwarz, oder der Kontrastfarbe einer derselben) (102), durch eine Zwischenreihe von verbindenden Tönen (102), oder durch Brechung einer oder beider Farben mit einer vermittelnden (Licht-) Farbe verbessert werden?

Oder soll das einfache Material der Farbenträger durch ein edleres (Seide, Atlas, Samt etc.) ersetzt werden? (99, 100)

Auf welche Weise soll ich einen bestimmten Gegenstand vom Hintergrund hervorheben? durch Stellung der warmen Farben auf den kalten Grund? (111)
durch die Verstärkung des näheren Gegenstandes in seinen warmen und kalten Teilen? durch Kontrast der warmen und kalten Teile des Gegenstandes mit denjenigen des Hintergrundes?

Ist die Zahl der verschiedenen Farben im Bild groß? Wirkt es dadurch bunt? Welche Farbe kann ohne Schaden entfernt werden?
Wird die Tonwirkung durch die Farben unterstützt?
Sind die hellen Farben da angebracht, wo sie unsere Empfindung wesentlich beeinflussen sollen? die dunklen da, wo sie durch Kontrast die Helligkeit der anderen hervorheben, oder durch ihre Tontiefe die Tonwirkung unterstützen sollen? (112)
Habe ich eine sanfte Wirkung durch stufenweisen Übergang von den hellen Farben zu den dunkeln erzielt? (113)
Habe ich dem Bild durch Mangel an Mitteltönen, zu schroffe Helligkeitskontraste, oder zu starke Hervorhebung einzelner Teile eine rohe Wirkung gegeben?
Habe ich alle Mittel angewandt, Harmonie der Farben zu erzeugen? (114)
durch Aneinanderreihen verwandter Farben (114),
durch gleiche Sättigung und Brechung (99 und 114),
durch das Spiel der Reflexe (113),
durch Verteilung einer Farbe in den verschiedensten Nuancen über die Bildfläche (115),
durch Unterordnung der Farben unter die Tonwirkung (109, 112),
durch Verschmelzung aller Farben mit einer einzelnen (112),
durch Gleichgewicht der warmen und kalten Farben (115),
endlich durch das Aneinanderreihen der Farben gemäß dem Regenbogen? (115)
Wurde diese Harmonie erst durch eine Generallasur bewirkt? (116, 149)
Schadet diese nicht wesentlich der Naturwahrheit des Bildes?
Hat das Bild genügend Bildwirkung durch Hervorhebung des Wesentlichen und Unterordnung des Nebensächlichen?
Besteht es aus satten oder gebrochenen Farben? (119)
Fällt keine Farbe aus dem Ganzen?
Ist die Frische und Klarheit bewahrt?
Erscheint das Kolorit nicht zu poliert? (117)
Hat das Bild den Charakter der Ruhe und Ausgeglichenheit durch das Gleichgewicht der warmen und kalten Farben? (119)
Ist die Wirkung eine freudige, energische durch Vorwalten der warmen Töne,
oder eine sanfte, kühle durch Vorwalten der kalten Töne?
Ist der Lokalton ein heller, freundlicher, ein trüber oder ein düsterer? Stimmt er mit dem Vorwurf des Bildes überein? (142)
Ist die Helligkeit allseitig, kontrastlos, trocken?
oder ist reiche Abwechslung der Töne vorhanden?
Wie ist das Verhältnis der Licht- zur Schattenmasse?
Entspricht dies dem Stil des Bildes, dem Raum, für den es bestimmt ist? (144)

Welche Methode der Verteilung von Warm und Kalt wurde angewandt? Wurde sie einheitlich durchgeführt? (120)

Ist die Gruppierung der warmen (kalten) Töne eine ungesuchte, geistreiche?

Sind bei der Methode des Gleichgewichtes die beiden Seiten deutlich getrennt? Ist die Trennung gut motiviert? Sind die ausgleichenden Töne nicht im Übergewicht durch die Energie und Sättigung ihrer Farben?

Sind die warmen Töne auf der dunkeln, kalten Seite des Grundes in Kontrast gebracht und die kalten auf der hellen, warmen des Grundes?

Sind die Farben nach der Methode der Konzentrierung der warmen oder kalten Töne angeordnet? (121)

Ist diese Anordnung mit der Kugelform des Lichtganges verbunden?

Ist der Kontrast auf einer Seite und der zarte Übergang der warmen oder kalten Töne auf der anderen Seite eingehalten?

Ist die Wirkung durch die Nachbarschaft kleiner Intervalle verstärkt?

Sind die warmen Töne in der Mitte des Bildes, oder die kalten?

Ist in letzterem Falle die ringförmige Lichtführung gewählt?

Bilden die warmen sowie die kalten Töne getrennte Gruppen?

Hat jede derselben so viel vom Gegensatz aufgenommen, um den nötigen Kontrast und Halt zu erlangen?

Charakterisieren die Töne die Farbenträger richtig?

Ist reicher Wechsel bei jeder Gruppe gewahrt?

Ist der Kontrast jeder Gruppe mit dem Hintergrund wechselreich gebracht?

Ist der Hintergrund des Bildnisses in Beziehung zur Farbengebung der Person gebracht? (123)

Wirkt die Figur nicht wie versenkt oder herausgeschnitten aus dem Grund?

Tritt der Hintergrund überall hinter der Figur zurück? Ist er nicht materiell gemalt? kann diese Schwere durch Lufttöne gebrochen werden? zeigt er ein Flimmern von verschiedenen Tönen?

Ist der Hintergrund in neutraler Farbe gemalt, oder zeigt er den jeweiligen Kontrast des angrenzenden Figurenteiles?

Sind die günstigen Teile der Figur hervorgehoben, die ungünstigen verdeckt oder unwirksam gemacht? (124)

Sind die Mittel unauffällig gebraucht?

Hebt sich die Figur stark kontrastreich oder weich aus dem Hintergrund?

Ist diese Härte oder Weichheit durch den Charakter oder die Stellung der Person begründet?

Ordnet sich der Hintergrund dem Stil des Bildnisses unter? Entspricht er dem Charakter des Porträtierten? Ist er nicht zu reich, zu ärmlich? Schadet der Reichtum nicht der Wirkung des Kopfes?

Heben Anordnung und Wahl der nebensächlichen Gegenstände die Charakteristik des Wesentlichen am Bild? (125) Ist jeder Gegenstand und sein Platz im Bild gut motiviert, kein bloßer Lückenbüßer?

Wird er nicht durch einen anderen besser ersetzt?

Ist er nicht überflüssig?

Ist der Gegenstand in Verbindung mit anderen (oder Figuren) gebracht? Unterstützt er die große Wirkung, oder ist er auf der Bildfläche verzettelt?

Spricht der Gegenstand klar seinen Zweck aus oder steht er unentschieden da? Soll er seinen Platz wechseln oder weggestrichen werden? Verlangt das Motiv des Bildes oder das malerische Gleichgewicht den Gegenstand?

Genügt zur Ausfüllung einer leeren, uninteressanten Fläche, die als Ruhepunkt für das Auge überflüssig ist, ein einziger Gegenstand, oder sollen mehrere zu einer Gruppe vereinigt werden? Ist diese Gruppierung richtig für sich (126) und in Verbindung mit den Hauptsachen?

Sind die Gegenstände in richtigen Größenverhältnissen, gleicher Perspektive, Zeit- und Ortsangehörigkeit mit den Figuren? Entsprechen sie den Lebensverhältnissen derselben? Sind sie nicht zu reich oder zu ärmlich?

Schaden sie nicht durch ihre Nachbarschaft der Wirkung der Figuren?

Schmälert das Beiwerk durch zu entschiedene Eigenwirkung nicht die Wirkung des Hauptsächlichen?

Wie kann ich diese Wirkung vermindern?

Soll ich das Beiwerk durch einen gut motivierten Gegenstand in Schatten setzen, oder genügt schon breitere Ausführung (Weglassen kleineren Details)?

Sind die Draperien nach dem Zug der Bewegung geordnet?

Weisen sie keine knittrigen, kleinlichen Falten auf?

Lassen sie die Formen des Aktes erkennen, seine Verhältnisse sowie den Bau der Einzelheiten? (127)

Sind die Überschneidungen und Verkürzungen gut und deutlich ausgedrückt? Verrät die Zeichnung der Falten nicht die Verhältnisse und Formen (spitze Kniee u. a.) der Gliederpuppe? Sieht man durch die Strümpfe die Formen der Waden u. s. w.?

Erscheinen keine parallelen oder rechtwinkligen Falten? Wiederholen sich nicht ähnliche Motive? Lassen sich die kleinen Falten nicht zu großen Motiven zusammenfassen?

Sind die Falten im Innern saftiger, feuriger in der Farbe? (97)

Fliegen die Gewänder, wo sie frei hängen, nach der Bewegung oder nach dem Luftzug?

Ist die Bewegung der fliegenden Draperie charakteristisch? Verrät sie nicht den flachen Grund?

Ist sie nicht knittrig? (wie oben.)

Bei künstlicher Beleuchtung: Ist die Farbe des Lichtes nicht übertrieben im Gegensatz zum Tageslicht? (96)

Ist die Lichtfarbe überall einheitlich verteilt?

Sind die Veränderungen der Farben durch den Einfluß des künstlichen Lichtes richtig beobachtet? (96)

Wurden diejenigen Farben, welche ungünstige Veränderungen erleiden, weggelassen?

Bei doppelter Beleuchtung: Ist der gegenseitige Unterschied der Lichttöne nicht übertrieben? Welches Licht ist das wärmere, stärkere? Ist der Unterschied in der Leuchtkraft überall gewahrt? (98)

Sind die Lichtfarben auf allen Gegenständen gut auseinander gehalten?

Sind die Übergänge überall genau beobachtet?

Sind die Schatten um so kälter, je wärmer das Licht ist? (106)

Ist die Farbe der Kernschatten genau getroffen, nicht zu tief, farblos?

Stimmung des Bildes. Entspricht die Stimmung des Bildes dem Vorwurf desselben? (143)

Ist die Stimmung einheitlich, ordnen sich ihr alle Farben unter? Fällt keine Farbe aus derselben? Ist die Farbenkombination entsprechend gewählt?

Ist die Stimmung nicht weichlich geworden?

Stil der Farbengebung. Ist die Farbengebung des Bildes stilistisch richtig? (146)

Weist das Bild den Stil des Künstlers auf?

Woran liegt der Fehler, daß es nicht stilgerecht ist?

Entsprechen Linienaufbau, Tonwirkung, Farbengebung, Stimmung und Kolorit nicht dem Vorwurf des Bildes?

Ist der Stil nicht durch Übertreibung einer Erscheinung oder der unberechtigten Vorliebe für einzelne Farben oder Farbenmischungen zur Manier geworden?

Liegt der Manierismus an der Übertreibung und Verallgemeinerung gewisser Verhältnisse des menschlichen Körpers?

Vollendung des Bildes. Sind die wichtigen Sachen des Bildes hervorgehoben (akzentuiert)? (42, 63, 111, 123) In der Zeichnung eventuell durch dunkle Konturen, in der Tonwirkung wie in der Farbengebung durch starke Kontraste?

Ist der Platz der Unterschrift richtig gewählt? (150)

Stört er die Bildwirkung, die Perspektive nicht durch Hervorhebung der Fläche des Bildes?

Ist die Farbe der Unterschrift auffallend, ohne aus der Stimmung des Bildes zu fallen? Geht sie keine ungünstige Kombination ein?

Ist die Wahl des Goldrahmens, dem Bestimmungsort des Bildes entsprechend, im gleichen Stil? in richtiger Form und Farbe? (139)
Ist ein Goldrahmen oder ein Rahmen anderen Stoffes passend?
Stört der Goldrahmen in der Form? Bringt er ähnliche Motive, wie sie am Bild vorhanden sind? Sind seine Formen zu derb oder zu fein für diejenigen des Bildes? Hat er zu breite Lichtflächen? Hat er mit dem Bild gleichen Stil?
Dämpft der Glanz des Goldes die Härten auf dem Bild? Nimmt er dem Licht des Bildes seine Leuchtkraft und der Dunkelheit desselben die Tiefe? Nützt eine Lasur des Goldes, oder muß das Bild übergangen und dessen Energie erhöht werden? Steht kein Gelb, Braun oder Schwarz am Rande des Bildes, wo es durch den Goldrahmen beeinträchtigt wird?
Soll die Farbe des Goldes in Harmonie oder in Kontrast zum Kolorit stehen?
Stört die Farbe des dunkelbraunen, fast schwarzen Rahmens nicht die Tiefen des Bildes?
Wirkt der Rahmen nicht pechigschwarz? Hat er genügend Abwechslung in der Farbe, um nicht schwer zu wirken?
Stört die Form des Rahmens nicht? Ist sie im Stil des Bildes? Bietet sie vielleicht zu viel Licht- oder zu viel Schattenflächen?

Im Ausstellungsraum. Ist die Beleuchtung die nämliche (von derselben Seite einfallend) wie im Atelier? (140) Schadet die veränderte nicht wesentlich? Ist das Kolorit nicht verändert? Wirken die Lasuren nicht braun? Fällt Blau nicht aus der Stimmung?
Fällt kein ungünstiges Streiflicht von irgend einer Seite auf das Bild?
Fängt das Bild nicht zu viel Licht auf? Muß es vorgeneigt werden?
Beeinträchtigt die Umgebung das Bild? (140)
Hängen die Nachbarbilder zu nahe, um Eigenwirkung des Bildes zu ermöglichen? Sind sie in starkem Helligkeitskontrast, welcher meinem Bild schadet? Sind dieselben im gleichen Ton? in der Komplementärfarbe? oder in einem meinem Bilde schadenden Kolorit?
Blendet nicht das ohne Schirm einfallende Oberlicht die Augen des Beschauers und nimmt die Kraft der Tonwirkung?
Kann diese ungünstige Wirkung durch einen anderen Gegenstand gemildert werden, oder muß dieselbe beseitigt werden?
Ist die Wandfarbe nicht zu hell, hebt sie die Lichter im Bild nicht auf? Ist sie nicht zu dunkel und schadet sie nicht den Tiefen?
Ist die Wandfarbe von der Komplementärfarbe des Kolorits, oder geht sie eine ungünstige Kombination ein?
Fällt kein Ton des Bildes in die Farbe der Wand?
Ist die Beeinträchtigung des Bildes dadurch bedeutend?

Muß die zu grelle Farbengebung des Bildes nicht durch eine sattfarbige Wand gedämpft werden?
Ist keine größere Farbfläche (Goldverzierung, Vorhang, Teppich, Mamorstatue u. s. w.) in der Nähe, welche dem Gemälde schadet?
War keine Farbe während der Arbeit in der Nähe des Bildes, welche jetzt als zur Stimmung des Bildes gehörig vermißt wird?
Kann ich durch irgend ein Arrangement diese ergänzende Farbe wieder in die Nähe des Bildes bringen?
Stört die Helligkeit des Bodens nicht die Wirkung des Bildes (wie bei der Wand)?
Ist das Bild verstaubt oder hat es eine Schmutzschicht während des Transportes erhalten?





Anhang

Erläuterungen der Lehren an Bildern

Aurora, Deckenfresko im Palazzo Rospigliosi in Rom,

gemalt von Guido Reni

Das Thema des Bildes war jedenfalls: Anbruch des Tages. Während die heutigen Maler dasselbe mehr landschaftlich behandeln würden, lag es im Charakter der damaligen Zeit, dasselbe mythologisch aufzufassen und das Schwergewicht auf die Figuren zu legen. Die aufgehende Sonne wurde durch Apollo, die vorauseilende Morgenröte durch Aurora, die Stunden des Tages durch Frauengestalten (Horen) zu bildlichem Ausdruck gebracht. Das Genie des Künstlers verstand es, in diese erzählenden Personen durch Zeichnung, Ton- und Farbenwirkung malerische Empfindung zu legen.

Das Bild war als Deckengemälde eines reich ausgestatteten Raumes gedacht und mußte daher von ebenmäßig reicher Wirkung sein. Dieser Bedingung entspricht das Bild durch seine kräftige und dabei doch diskrete Farbengebung und lockere Tonwirkung. Die Körperlichkeit der Gestalten tritt nicht lebhaft hervor, sondern ordnet sich den Forderungen der Architektur unter. Die Bewegungen derselben sind lebhaft, doch innerhalb des monumentalen Stiles, sie sind so charakteristisch und ungezwungen wiedergegeben, daß sie den in ihnen liegenden Gedanken klar und präzis ausdrücken. Die Feinheit des Vorwurfes drückt sich in der Gruppenbildung aus. Die Teilgruppen sind von verschiedener Figurenanzahl, wechselnder Gliederung, mannigfaltigen Formen und Bewegungen.

Das Format des Bildes ist breit und wenig hoch, um der Vorwärtsbewegung Raum zu lassen. Die Figurenhöhe ist so bedeutend, um die Handlung zu vollem Ausdruck zu bringen.

Dieselbe spielt sich über der Erde ab, in der Höhe der Wolken, welche als Träger der Gestalten dienen und einen Durchblick auf die noch in Dämmerung ruhende Erde gestatten. Die Szenerie ist so untergeordnet behandelt, daß sie die Wirkung der Figuren in keiner Weise beeinträchtigt, sie vielmehr durch den malerischen Gegensatz steigert.

Die Beleuchtung ist eine einheitliche, aber gesperrte; sie entspricht dem Motiv des Bildes, da sie von den Figuren ausgehend ihre Strahlen auf die Erde wirft.

Die ferne Landschaft erfüllt sowohl in der Linienführung, wie in der Ton- und Farbenwirkung alle Forderungen der Unterstützung und Unterordnung.

Das Bild ist nach der Methode der liegenden Pyramide komponiert, doch prävaliert der mit Figuren bedeckte Teil bedeutend über den der Landschaft. Die vorausfliegende Aurora bildet das Gegengewicht gegen die mächtige Hauptgruppe; diese wird von Apollo dominiert, um dessen erhabene Stellung auch bildlich zu kennzeichnen.

Die Lichtführung ist keilförmig, entsprechend dem Aufbau der Linien. Die Hauptmasse des Lichtes ist um den lichtbringenden Apollo gruppiert und hat ihr Gegengewicht in dem helleren Horizont der in Dämmerung liegenden Landschaft. Die Horen sind in der verschiedensten Weise vom Grund abgehoben, bald hell, bald dunkel, während sich der Lichtgott dunkel vom Grund loslöst. Auch die Pferde heben sich dunkel davon ab; ihre hellen Flecke dienen nur dazu, reichen Wechsel der Schattierung herbeizuführen. Amor löst sich auf seiner Lichtseite hell, auf seiner Schattenseite dunkel vom Hintergrund ab. Um den Gegensatz zwischen der hellen und der dunklen Bildhälfte nicht zu schroff zu machen, tönt sich die Lichtmasse nach unten und nach der dunklen Bildseite hin langsam ab; einzelne Lichtblitze in den tonigen Stellen verhüten Einförmigkeit.

Die Farbengebung ist auf den Gegensatz von Warm und Kalt komponiert. Die rechte Bildseite mit den Figuren enthält die warmen, die linke mit der Landschaft die kalten Farben. Die warmen Töne wiegen vor, um dem Bild einen heiteren Charakter zu verleihen. Die Feierlichkeit des Vorganges wird durch den reichen Gegensatz wiedergegeben. Die hellste, kräftigste Farbe (Gelb) lagert sich naturgemäß um den Lichtbringer, von dem aus die warmen Farben strahlenförmig ausgehen, sich mehr und mehr vertiefend. Apollo selbst ist des Gegensatzes halber in lila Kleider gehüllt. Nach unten strahlt die Hauptmasse in dem roten Kleid und gelben Überwurf einer Hore und dem gelbroten Wagen aus, nach rückwärts in dem tieferen Rot einer Kleidung und dem Weiß der anderen. In der dunkeln Hälfte wiederholt sich Gelb im Kleid Auroras und in dem Horizont. Das tiefe Blau des Meeres klingt im hellblauen Kleid einer und in dem grünen einer anderen Hore aus; auch Rot findet noch im Schleier Auroras einen leisen Nachklang. Um die Leuchtkraft und Klarheit der gelben Farbe noch zu steigern, sind die unteren Wolken von kaltem Grau, welches sich gegen das blaue Meer hin des Kontrastes wegen erwärmt.

Die Harmonie der Farben ist durch den zarten grauen Luftton gewahrt, welcher auch die Luftperspektive aufrecht erhält.

Wir sehen aus dem Mitgeteilten, daß der Linienaufbau, die Tonwirkung und die Farbengebung dem Motiv des Bildes harmonisch gebracht ist, das Bild somit stilgerecht genannt werden darf.

Madonna della Sedia von Raffael (Florenz, Galerie Pitti)

Der Vorwurf des Bildes ist Maria mit dem Jesuskind und Johannes. Die Auffassung des Meisters hebt weniger die Göttlichkeit der Erscheinung hervor, als das, was sie uns Menschen näher bringt, die Anmut, Schönheit und Innigkeit des Verhältnisses der Mutter zum Kind. Letzteres, im Mittelpunkt des Bildes, schmiegt sich zärtlich an seine Mutter an, wendet aber mit dieser gemeinsam die Blicke zum Beschauer, wodurch diese Gruppe etwas monumental Feierliches erhält. Die Anbetung des Knaben Johannes, welcher den flehenden Blick nicht von Jesus wendet, zeigt sich in Miene und Gebärde desselben.

Das runde Format des Bildes kommt der beiderseitigen Neigung zum Jesuskind als Mittelpunkt entgegen und ist daher harmonisch zum Motiv. Der Ausschnitt der Figuren, welcher nur Jesus in ganzer Figur zeigt, hebt die Bedeutung desselben hervor und läßt die Köpfe stark wirken.

Die gerade Stuhllehne schafft der Rundung ein Gegengewicht.

Die Figuren sind in die drei Dimensionen komponiert, so daß jede derselben von anderen Figuren überschnitten wird. Diese Überschneidungen sind von mannigfachster Art; während zwei Figuren sich so innig berühren, daß sich ihre Köpfe überschneiden, ist die dritte etwas entfernter. Dadurch bilden die Köpfe eine Wellenlinie, welche in der Linie der Arme ein Gegengewicht hat. Parallele Linien sind nicht vollständig vermieden und geben der Zeichnung etwas Natürliches, Ungesuchtes, wozu die ruhigen, einfachen, charakteristischen Bewegungen wesentlich beitragen.

Der Lichtgang ist ein kugelförmiger, da sich das Hauptlicht auf den Kopf Marias und Jesus' konzentriert. Johannes liegt bereits im Halbschatten und ist dadurch als nebensächlich bezeichnet. Die Modellierung der Figuren ist weich und einfach. Den Ruhepunkt im Bild verschafft das neutralgraue Kleid Marias.

Das Kolorit des Bildes ist warm. Die warmen Farben sind in der Mitte des Bildes bouquetartig vereinigt und von tieferen kalten Tönen umgeben. Um den Kreis derselben zu durchbrechen und die warmen Töne ausklingen zu lassen, dient die goldene Stuhllehne, der braune Pelz Johannes' und das helle Kopftuch Marias. Das Inkarnat Christi wird durch das saftige Gelb des Röckchens blaß gemacht, dasjenige Marias durch den grünen Überwurf hervorgehoben und durch die harten Linien des Kopftuches in weichere Wirkung gebracht. Da das Inkarnat des im Schatten stehenden Johannes durch das Blau des Rockes Marias und des Hintergrundes zu braun erscheinen könnte, wurde der Hintergrund dicht hinter dem Kopf desselben und das Fell energisch braun gehalten. Um durch den grünen Überwurf Marias nicht die kalten Farben ins Übergewicht zu bringen, und um das Rot des Ärmels ausklingen zu lassen, wiederholt sich dieses an verschiedenen Stellen des Überwurfes. Der Hauptakkord des Bildes: Grün, Rot, Gelb hebt das Feierliche desselben hervor und bewirkt mit der Harmonie der Zeichnung und des Tones mit dem Vorwurf den hohen Stil des Bildes.

Judith von Christofano Allori (Florenz, Palast Pitti)

Das Gemälde soll der Überlieferung nach das Bildnis einer Frau sein, die den Künstler betrog. Aus Rache benützte er ihre Züge, um die Ähnlichkeit ihres Charakters mit demjenigen Judiths zu offenbaren, die kalten Blutes den ermorden konnte, der eben noch in ihren Armen lag.

Judith kommt auf dem Gemälde soeben vom Mord, das abgeschlagene Haupt des Holophernes dem Beschauer entgegenstreckend. Den Anblick des blutigen Schwertes, das die rechte Hand triumphierend emporhebt, verhüllt der Maler dadurch dem Beschauer, daß er es auf der Bildfläche nur noch durch den Griff andeutet; er will wohl Grausen, aber keinen Ekel erregen, darum bringt er auch am abgeschlagenen Kopf keinen Blutstropfen.

Die Züge Judiths prägen ihre Sinnlichkeit aus, das Vorstrecken ihres Hauptes den lauernden, heimtückischen Charakter! Das Heldenhafte, welches immerhin in der Tat Judiths liegt, kommt im Bild Alloris (wohl absichtlich) nicht zur Geltung.

Der Aufbau ist in der Pyramidenform gebracht. Dadurch, daß Judith mehr in die Mitte des Bildes gerückt ist, tritt sie auffällig in Erscheinung. Die Hand mit dem Schwert bringt das Gegengewicht gegen die vollere linke Seite. Das Haupt des Holophernes dient als Gegengewicht gegen die dunklere Bildseite.

Die Lichtführung ist die nämliche, wie die des Aufbaues. Die Regelmäßigkeit derselben wird durch den breiten Schatten Judiths unterbrochen.

Das Kolorit ist warm, obwohl ein kaltes dem in das Bild gelegten Charakter mehr entsprechen würde. Die Farben sind bouquetartig arrangiert, in der Mitte die warmen, ringsherum die kalten, welche zugleich durch ihre Tontiefe die Leuchtkraft der warmen und hellen Töne heben.

Die Prachtliebe Judiths wird durch die gelbe Farbe des reichen Kostümes charakterisiert. Diese Farbe wird durch das Rot im Mantelfutter ausgedehnt und durch das Weiß der Ärmel und Schärpe zur höchsten Leuchtkraft gebracht. Das Inkarnat Judiths wird durch den dunkelgrünen Hintergrund, sowie durch den Vergleich mit der dunkleren Hautfarbe der Magd erhöht. Rot kommt auf der rechten Bildseite im Mantelfutter, auf der linken unteren Seite im Stuhl wieder vor, während Weiß im Kopftuch der Magd ausklingt. Das Grün des Hintergrundes wiederholt sich in kleinen Streifen in der Farbe des Mantels und in dem Kissen. Blau fehlt auf dem Bild vollständig.

Das Konzert von Gerard Terborch d. J.

Berlin, kgl. Museum

Der Gedanke eines häuslichen Konzertes ist hier in reizender, traulicher Weise ausgeführt. Das Bild wirkt so intim, weil man, der Hauptfigur über den Rücken sehend, im Zimmer zu sein glaubt.

Die Tätigkeit der beiden Frauengestalten ist nur wenig angedeutet; beide zeigen ruhige Bewegungen; die am Clavicimbel sitzende fast monumentale

Ruhe. Die Überschneidungen sind von mannigfaltigster Art. Leider ist der Distanzpunkt in geringer Entfernung vom Gemälde, so daß sich steile Linien und starke Größenunterschiede der Figuren zeigen. Wahrscheinlich geschah dies, um die kleinen Verhältnisse des Zimmers zur Bildwirkung zu bringen.

Der Aufbau des Bildes ist in einer Pyramide ausgeführt, welche die linke Bildseite einnimmt. Auf der rechten befinden sich als Gegengewicht ein Bild und ein Stuhl.

Als Lichtgang ist die Keilform gewählt; während das oben genannte Bild das Gegengewicht gegen die dunkle Seite bietet, ist das weiße Atlaskleid der Violoncell spielenden Dame das Gegengewicht für die helle Seite.

Die Farbengebung ist höchst einfach; sie beschränkt sich fast nur auf Rot und Grünlichweiß in den verschiedensten Nuancen; die zarte Andeutung von Blau und Gelb ist kaum zu rechnen. Man versäume nicht zu beobachten, wie zart das Braun des Haares und des Pelzes in den Hintergrund gesetzt und wie es von der Lichtfarbe durchspielt ist.

Die Farbe des Hintergrundes nähert sich je nach der Nachbarfarbe der Kontrastfarbe dieser.

Die kalten Töne sind räumlich etwas im Übergewicht, werden aber dadurch ins Gleichgewicht gebracht, daß die Jacke der im Vordergrund sitzenden Dame von sehr energischer roter Farbe ist. Dieses Gleichgewicht stimmt mit dem kühlen Kolorit und dem ruhigen Eindruck der Zeichnung überein und verschafft dadurch dem Gemälde jene vollendete Harmonie der Erscheinung, welche nur stilgerechten Bildern eigen ist.

Himmlische und irdische Liebe von Tizian

Rom, Villa Borghese

Der Gedanke, welcher dem Bild zu Grund liegt, wurde verschieden gedeutet (so heißt das Bild auch: Die überredende Venus), je nachdem man den Gegensatz zwischen reiner, jungfräulicher Eigenart und sinnlicher, weiblicher hervorhebt. Da der Stil des Bildes auf letztere Deutung hinweist, nenne ich die Dame in Weiß die Jungfrau und die nackte Gestalt das Weib. Erstere sitzt fast monumental ruhig auf dem Brunnenrand, während letztere sich überredend zu ihr neigt und ihrem Körper Gelegenheit zu wunderbarem Linienfluß gibt. Das im Wasser plätschernde Kind vermittelt geistig den Gegensatz der beiden Gestalten, wie es räumlich der Brunnen tut. Um diesen nicht langweilig wirken zu lassen, ist seine breite Fläche mit Figuren belebt.

Während die Keuschheit der Jungfrau durch ein weißes Kleid angedeutet wird, weist die Nacktheit des Weibes auf das Bewußtsein, schön zu sein, und den Willen, dadurch zu herrschen.

Dieser Gegensatz ist auch im Aufbau der Linien und im Format angedeutet, welche eine Trennung der beiden Gegensätze ermöglichen.

Der Lichtgang des Hintergrundes ist ein keilförmiger; von tiefer Dunkelheit lösen sich die beiden Gestalten licht los. Die weißgekleidete ist Gegen-

gewicht für die lichte Seite; dunkle Baumgruppen der letzteren bilden es für die große Dunkelheit der rechten Bildseite.

Die Farbengebung ist sehr einfach auf den Gegensätzen von Warm und Kalt aufgebaut. Das kalte Weiß der Jungfrau ruht auf warmem Grund, während das warme Inkarnat des Weibes, umgeben von rotem Stoff, sich vom kalten Hintergrund löst. Das feurige Rot des Mantels wiederholt sich in dem Ärmel und Schuh der Jungfrau und klingt in der von der Abendsonne beschienenen Landschaft aus. Das Weiß des Anzuges wiederholt sich im Schamtuch des Weibes und in den Wolken. Das Grau des Brunnensteines dient dazu, die Reinheit der übrigen Töne zu erhöhen.

Die Szenerie ist höchst geistreich gewählt, die Wirkung der Figuren zu steigern. Zeichnung, Ton und Farbe derselben dienen bald dazu die Figuren zu unterstützen, bald sie zu kontrastieren. So klingt die horizontale Linie des Brunnens in dem Zug der Landschaft auf der linken Bildseite aus, wo sie zugleich eine divergierende Linie als Gegengewicht erhält. Die Lichtmasse der Jungfrau verteilt sich nach oben und seitwärts, um den Kontrast der weißen Gestalt nicht zu energisch zu bringen. Die Falten des roten Mantels sind so geistreich arrangiert, daß sie nirgends mit den Linien der Landschaft zusammenfallen.

Wir finden die Ursache der ergreifenden Wirkung des Bildes darin, daß Zeichnung, Tonwirkung und Farbengebung sich logisch aus dem Thema entwickelt, das Gemälde somit vollkommen stilgerecht ist.

Spaziergang im Garten von Peter Paul Rubens

München, Alte Pinakothek

(Fragment davon siehe Tafel II.)

Das Bild ist ein Staffeleigemälde und hat als solches die Aufgabe, so viel abgerundete Eigenwirkung aufzuweisen, daß es als Schmuck jeden Raumes gedacht werden kann.

Es stellt die Familie des Malers in der ihr sympathischen Umgebung dar. Da es lediglich ein Erinnerungsbild sein sollte, benützte Rubens ein kleines oblonges Format (97 × 131 cm), in welchem die Höhe der Figuren ungefähr ein Dritteil der Bildhöhe beträgt.

Rubens bildet mit seiner zweiten Frau und einem Pagen die Hauptgruppe, welche nahezu in der Mitte des Bildes steht. Zwei Figuren sind durch Überschneidung verbunden, die dritte durch die Architektur des Gartenzaunes mit den beiden ersten vereint, so daß sich eine weiche Wellenlinie bildet. Die alte Dienerin auf der linken Bildseite wird mit den Pfauen und der Dunkelheit des Bodens zu einer Gruppe vereint, während der Hund auf der gegenüberliegenden Seite mit Blumenstöcken und Geflügel eine kleinere Gruppe bildet, welche das nötige Gegengewicht erzeugt.

Die Bewegungen der einzelnen Figuren sind sehr charakteristisch aufgefaßt; die selbstbewußte Haltung der jungen Frau, die etwas gebeugte, vor-

wärtsdrängende des Mannes, die ergebene des Pagen und die von Arbeit gebeugte der Dienerin sprechen die in sie gelegte Idee deutlich aus.

Die parallelen Linien der Allee und des Gartens sind durch die Figuren und Baumgruppen, sowie durch die Linien des Pavillons unterbrochen; sie verleihen dem Bild den Eindruck des Ruhigen, Gediegenen.

Die Lichtführung ist kugelförmig, da das Hauptlicht auf der Frau Rubens ruht. Es wird auf einer Seite durch den starken Kontrast der Dunkelheit, gebildet von der Baumgruppe und der Kleidung von Rubens, gehoben, während es nach der anderen Seite weich ausklingt. Der Himmel ist tief dunkelblau gehalten, um das Hauptlicht auf den Figuren nicht zu beeinträchtigen. Die Helle des Hundes und der Schurz der Dienerin geben ein angenehmes Gegengewicht zur Hauptlichtmasse.

Die Gegenstände sind trotz ihrer kräftigen Modellierung in Hauptlicht- und Schattenmassen gut zusammengehalten.

Die Tongebung ist sehr kontrastreich und — vielleicht durch Nachdunkeln — für den freundlichen Vorgang etwas zu düster wirkend.

Auch die Farbengebung ist darauf berechnet, die Familie Rubens in den Vordergrund des Interesses zu stellen. Die kräftigen, satten Farben, mit denen sie ausgestattet ist, sind in der Mitte des Bildes bouquetartig zusammengehalten und in das hellste Licht gebracht, so daß sie die Aufmerksamkeit des Beschauers sogleich auf sich ziehen. Hiezu dient auch der starke Kontrast zwischen den hellen Kleidern der Frau und dem schwarzen Anzug des Mannes. Die Farben sind so angeordnet, daß sie sich gegenseitig schmeicheln und durch den Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Warm und Kalt heben. Trotz der Energie der Farben ist aber der Eindruck von Buntfarbigkeit glücklich vermieden.

Die Farben des Hintergrundes sind nach Wärme und Kälte durch die Diagonale geteilt. Die linke obere Bildseite zeigt das kalte Grün der Bäume und das Blau des Himmels, während die untere Hälfte die warmen Töne der Architektur und des Bodens aufweist.

Auf der kalten Seite findet sich als Gegengewicht das Rot der Tulpen und das warme Grün eines Baumes.

Auf der warmen Seite verfolgt das Grün der Blumenstöcke und die schwarze Kleidung der Dienerin denselben Zweck. Um das Rot der Pagenkleidung nicht unvermittelt grell in Erscheinung zu bringen, läßt Rubens dasselbe in der Farbe der Tulpen, des Geflügels und des Ärmels der Dienerin ausklingen.

Man ersieht daraus, wie fein abgewogen die Ton- und Farbengebung ist, so daß sie die Mitte halten zwischen Freundlichkeit und Ernst, also die vlämische Natur charakterisieren.

Auch das Kolorit ordnet sich dieser Erscheinung unter, weshalb das Bild seiner Einheitlichkeit in Idee und Ausführung halber ein stilgerechtes zu nennen ist.

Die Erythräische Sibylle

aus Michelangelos Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle

(Siehe Tafel III.)

Als Teil eines Deckengemäldes hat dieses Bild die Aufgabe, sich den Forderungen des Raumes unterzuordnen. Es muß deshalb auf einen Teil seiner Eigenwirkung verzichten. Die Gliederung des Raumes ist maßgebend für Größe, Bewegung und Gliederung des Teilbildes. Die Sibylle sitzt zwischen architektonischen Formen, die als Bögen das Deckengewölbe zu stützen scheinen. Die Kraft dieser Formen spricht sich auch glücklich in der Figur aus, die sitzend den Raum bestens ausfüllt.

Die Wahl der Bewegung war beschränkt auch durch die Rücksicht auf die korrespondierenden Figuren, welche bei aller monumentalen Ruhe doch verschiedene Bewegungsmotive aufzuweisen hatten. Der Vergleich der vielen Figuren zeigt einen wunderbar reichen, ungezwungenen Wechsel der Bewegungen, durch die Charakteristik der verschiedenen Gestalten aufs beste motiviert.

Zur weiteren Füllung der Fläche und zum leichteren Verständnis dessen, was der Künstler in die Figur legen wollte, gibt er jeder Figur noch eine oder mehrere Putten bei, welche sich der Handlung der Hauptfigur anpassen.

Die Erythräische Sibylle sitzt in bequemer Stellung vor einem Pult und blättert mit der linken Hand in dem aufliegenden Buch; der rechte Arm hängt in weicher Linie abwärts. Auch die lässige Stellung der Füße charakterisiert die Haltung eines nur geistig tätigen Menschen.

Im scheinbaren Widerspruch, aber verursacht durch die Wucht der architektonischen Formen, steht die Fülle des Körpers mit der mehr vergeistigten Natur einer Seherin. Nur im Auge mit dem schlaffen Augendeckel liegt ein träumerisches Sinnen, das über das gewöhnliche Lesen hinausgeht.

Die Linien der Figur passen sich überall der Architektur an und vermeiden parallele, horizontale oder vertikale Linien. Der kleine Engel, hinter dem Buche halb verborgen, deutet durch seine Fackel auf das geistige Licht hin, welches den Weissagungen der Sibylle entströmt. Der Engel wurde auf diesen Platz gestellt, um ein Gegengewicht zur Hauptmasse auf der anderen Seite zu erlangen; der Zug seiner Bewegung ist dem der Hauptfigur entgegengesetzt; durch starke Überschneidung ist der Zusammenhang der beiden Figuren erzielt.

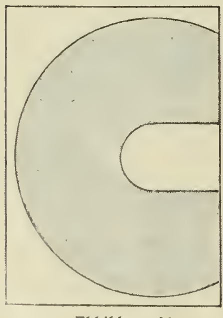


Abbildung 44

Die Füllung des Raumes mit den Figuren (siehe Abbildung 44) ist schematisch folgende: Die leeren Teile der Bildfläche sind von minimaler Größe, um die Wichtigkeit und Energie der Figur hervorzuheben.

Die Lichtführung ist einheitlich mit derjenigen des ganzen Deckengemäldes und seiner architektonischen Gliederung. Die Lichtmasse ist nach der rechten oberen Bildseite verlegt und hat nur so viele Dunkelheiten

eingestreut, als der Kontrast verlangt. Ebenso einheitlich ist die Schattenmasse im unteren Teil; das Unterkleid sorgt für den nötigen Kontrast.

Die Farbengebung des Bildes ordnet sich der Erscheinung der ganzen Deckenfläche unter, ist jedoch so geistreich gebracht, daß sie in sich selbst harmonisch ist und ohne Umgebung bestehen kann. Die Farben sind so gewählt, daß sie die Tonwirkung unterstützen; weiße und hellrote Kleidungsstücke bilden mit dem hellgelben Hintergrund vereint die Lichtmasse. Die kalten Farben, welche mehr in der linken Bildfläche zusammengehalten sind, heben durch den starken Kontrast die Leuchtkraft der warmen Töne. Die Gegensätze sind in den beiden kontrastierenden Teilen des Bildes genügend gewahrt, rechts durch blaue und grüne Gewandstreifen, links durch warmes Weiß der Kleidung und den gelben Buchrand.

Das Kolorit ist warm; von ruhiger und doch energischer Wirkung ist die Stimmung, so daß man das Bild der Erythräischen Sibylle als Muster eines stilvollen Wandgemäldes bezeichnen darf.

Einschiffung nach der Insel Cythere von Antoine Watteau

Paris, Louvre

(Siehe Tafel IV.)

Die Idee einer Abfahrt von Schäferpaaren nach dem Land der Liebe zeigt sich in diesem Gemälde harmonisch mit der schwärmerisch heiteren Auffassung des Vorganges. Der Gedanke, welcher sich im Bild ausdrücken soll, ist einheitlich, klar, geschlossen und in sich harmonisch dargestellt. Die Einheitlichkeit zeigt sich in dem Zug aller Personen zum Schiff. Trotz der vielen Einzelmotive, wie Überredung, Aufbruch, Gang und Einsteigen in das Schiff, ist der Grundgedanke so durchgreifend in jeder Figur ausgedrückt, daß man nicht von Episodenreichtum sprechen kann, da keine unlogische oder nicht streng dazu gehörige Nebenhandlung eingeführt wird. Auch in den Kostümen und den Akzedentien drückt sich die Einheitlichkeit der Zeit aus; freilich weisen erstere eine Kostbarkeit auf, welche sich nur »arkadische« Hirten leisten können. Hirtenstäbe und Flaschenkürbisse entsprechen mehr der Wirklichkeit. Die Klarheit drückt sich in der glücklichen Wahl des Momentes aus, in dem der Vorgang aufgefaßt wurde. Man sieht aneinandergereiht die Handlung jeder neuen Gruppe als notwendige Folge der vorhergehenden Handlung. Auf der rechten Bildseite findet man eine Schäferin, die den Überredungskünsten ihres Schäfers lauscht: Amor, seines Sieges gewiß, hat bereits Pfeil und Bogen beiseite gelegt. Neben dieser Gruppe sieht man das zweite Paar, dessen Schäferin, zum Liebesgang entschlossen, sich vom Boden erheben läßt. Das nebenstehende Paar ist schon auf dem Weg zum Schiff, die Schäferin folgt etwas zögernd den Weisungen ihres Partners, indem sie sich lächelnd überzeugt, daß auch die übrigen Schäferinnen im Begriff sind, ihre Sprödigkeit zu überwinden. Am Ufer des Sees sieht man mehrere

Paare in Liebesgeplauder dem Schiff nahen, in das ein Schäfer gerade seine Schäferin hebt. Liebesgötter fliegen in der Luft und weisen dem Fährmann den Weg zur Insel Cythere.

Die Geschlossenheit der Komposition zeigt sich in dem gedanklichen und zeichnerischen Zusammenhang der einzelnen Figuren und der einheitlichen Bildwirkung des Ganzen.

Die Harmonie erweist sich, da das Bild sich als Staffeleibild keinen architektonischen Forderungen beugen muß, aus dem Zusammenklang der Idee mit der Auffassung und der Durchführung des Bildes. Die Landschaft, welche den Hintergrund der reichen Handlung bildet, stellt die Bucht einer Gebirgsgegend vor und bildet durch den Blick auf starres Hochgebirge einen wohltuenden Kontrast zu den weichen Wellenlinien des von träumerischen Wäldern gebildeten Vorder- und Mittelgrundes.

Die einzelnen Bewegungsmotive der Figuren sind von reizender Mannigfaltigkeit und durch den inliegenden Gedanken wohlmotiviert. Trotzdem je drei Paare eine Hauptgruppe bilden, ist die Überschneidung der einzelnen Paare und Gestalten so überraschend vielfältig, daß man die Gleichzahl derselben nicht von selbst gewahr wird.

Die Linienführung bewegt sich in weichen Wellenlinien, nur die Amorettengruppe deutet in ihren stürmischen Bewegungen auf die Steigerung der Leidenschaft hin.

Linienaufbau und Lichtführung ist in der Pyramide komponiert, zwei Dreiecke liegen hintereinander, das vordere ist ziemlich regelmäßig von energischer Tiefe, das hintenliegende ist unregelmäßig und im Halbton gebracht.

Linienführung wie Linienaufbau sichern dem Bild jene schwärmerische Ruhe einerseits und jene Steigerung bis zur stürmischen Leidenschaft andrerseits, welche dem Motiv des Bildes entspricht. Diese Steigerung ist auch in der Farbengebung zu finden. Das vordere Dreieck ist warm gehalten, das hintere kalt, der Himmel wieder warm und nur so viel an Gegensätzen eingeführt, als zur Haltung des Bildes nötig ist.

Die warmen Töne sind bouquetartig über die Kleidung der Gruppe im Vordergrund zerstreut. Das warmweiße Atlaskleid der Schäferin gibt ein angenehmes Gegengewicht zur Helle des Himmels und kommt im kaltweißen Kleidchen des Liebesgottes und dem warmen Grau der Statue zu weichem Ausklingen. Vom warmen Atlaskleid hebt sich der kaltrosa Überwurf kräftig ab, nur gemildert durch das wärmere Rot der Kleidung des Schäfers. Sein dunkler Kragen steigert dessen Wirkung und trägt nebst dem dunklen Überwurf des Liebesgottes viel dazu bei, die Farbengebung dieser Gruppe nicht süßlich werden zu lassen. Die zweite Gruppe hebt sich dunkel und kalt von der ersten ab und verbindet sich nur durch das warme Rot der Schäferkleidung mit der ersten und dritten Gruppe. Diese ist wieder warm gehalten und von lebhaft prickelndem, aber fein abgestimmtem Ton. Der schwarze Kragen und die blauen Strümpfe des Schäfers dienen als wirksamer Kontrast für den

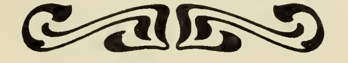
gelben Überwurf der Schäferin. Das Blau der Strümpfe hat außerdem den Zweck, das Rot der Schäferkleidung, welches durch das benachbarte Gelb zu sehr nach Violett gedrängt würde, in seine richtige Wirkung zurückzuführen. Denselben Zweck erfüllt bei der ersten Gruppe das kalte Schwarz des Kragens.

Das kalte Weiß des Rockes der Schäferin bildet mit dem bereits besprochenen Weiß durch Verschiedenheit der Form, Größe und Tones und glückliche Verteilung der einzelnen Flecken eine schöne Fleckenwirkung. Es klingt auch nach der linken Bildseite in Kleidungsstücken der zweiten Hauptgruppe zart aus, wobei es zugleich die stark gebrochenen Töne der Kleider lebhafter macht.

Die mittlere Hauptgruppe ist im Gegensatz zur ersten kalt gehalten, ebenso die dritte Hauptgruppe. Von dieser heben sich aber das Schiff und der Fährmann energisch ab und deutet mit der hellbeleuchteten warmen Amorettengruppe auf die lachende Zukunft hin, der Schäfer und Schäferinnen entgegenfahren. Sonnenbeglänzte Wolken durchziehen freundlich den blauen Himmel und übergießen das Bild mit warmem Licht.

Sehr interessant ist auch der Boden im äußersten Vordergrund, der sich mit den Figuren dadurch weich verbindet, daß er ihre Farben wieder aufleuchten läßt.

Sonnige Stimmung und goldiges Kolorit helfen zusammen, dieses Bild Watteaus zu einem Meisterwerk stilgerechter Ausführung zu machen.



Schlagwörterverzeichnis

Benützte Werke

Edmund Wallner, Die Harmonie und Charakteristik der Farben. Erfurt.

Ogden N. Rood, Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe. Leipzig, 1880.

W. von Bezold, Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig, 1874.

Ernst Berger, Katechismus der Farbenlehre. Leipzig, 1898.

Chevreul-Jännicke, Farbenharmonie. Stuttgart, 1878.

Lionardo da Vinci, Trattato della pittura, neue deutsche Ausgabe von H. Ludwig, Bd. XVIII der Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien, 1882.

John Burnets, Prinzipien der Malerkunst. Reudnitz.

H. Ludwig, Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. Leipzig, 1893.

Curd Junghans, Die Farbe in der bildenden Kunst. Berlin, 1894.

Richard Muther, Geschichte der Malerei. Leipzig, 1900.

Richard Muther, Ein Jahrhundert französischer Malerei. Berlin, 1901.

Franz von Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst.

Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig, 1896.

Dr. Karl Lemcke, Populäre Ästhetik. Leipzig, 1876.

Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorsehung.

Carl Gustav Carus, Symbolik der menschlichen Gestalt.

Gustav Fritsch, Die Gestalt des Menschen. Stuttgart.

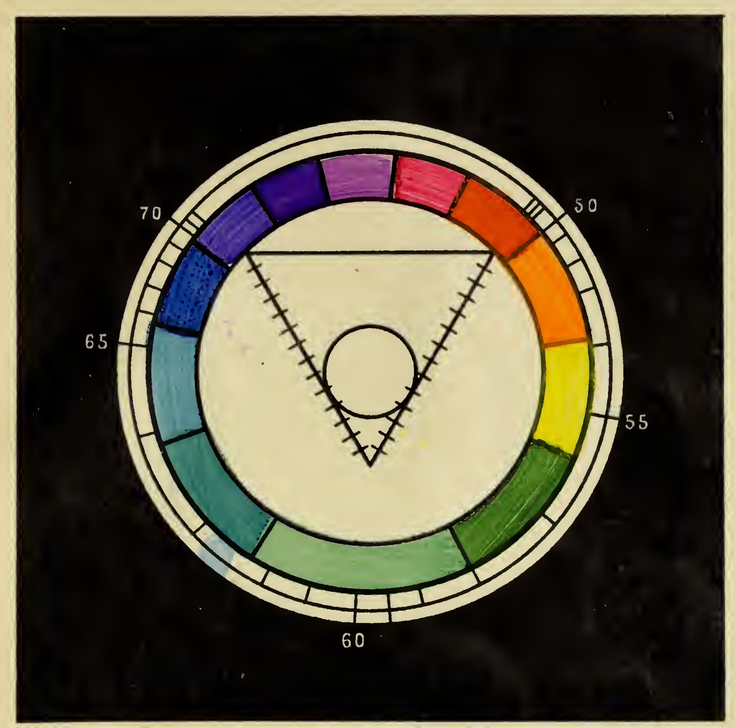
Max Liebermann, Joseph Israels. Berlin, 1801.

Dr. Theodor Piderit, Grundsätze der Mimik und Physionomik. Braunschweig.

Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen über A. Böcklin. Berlin, 1901.

Gustav Flörke, Zehn Jahre mit Böcklin, Aufzeichnungen und Entwürfe. München, 1901.

Ehrhardt, A., Die Kunst der Malerei. Braunschweig.



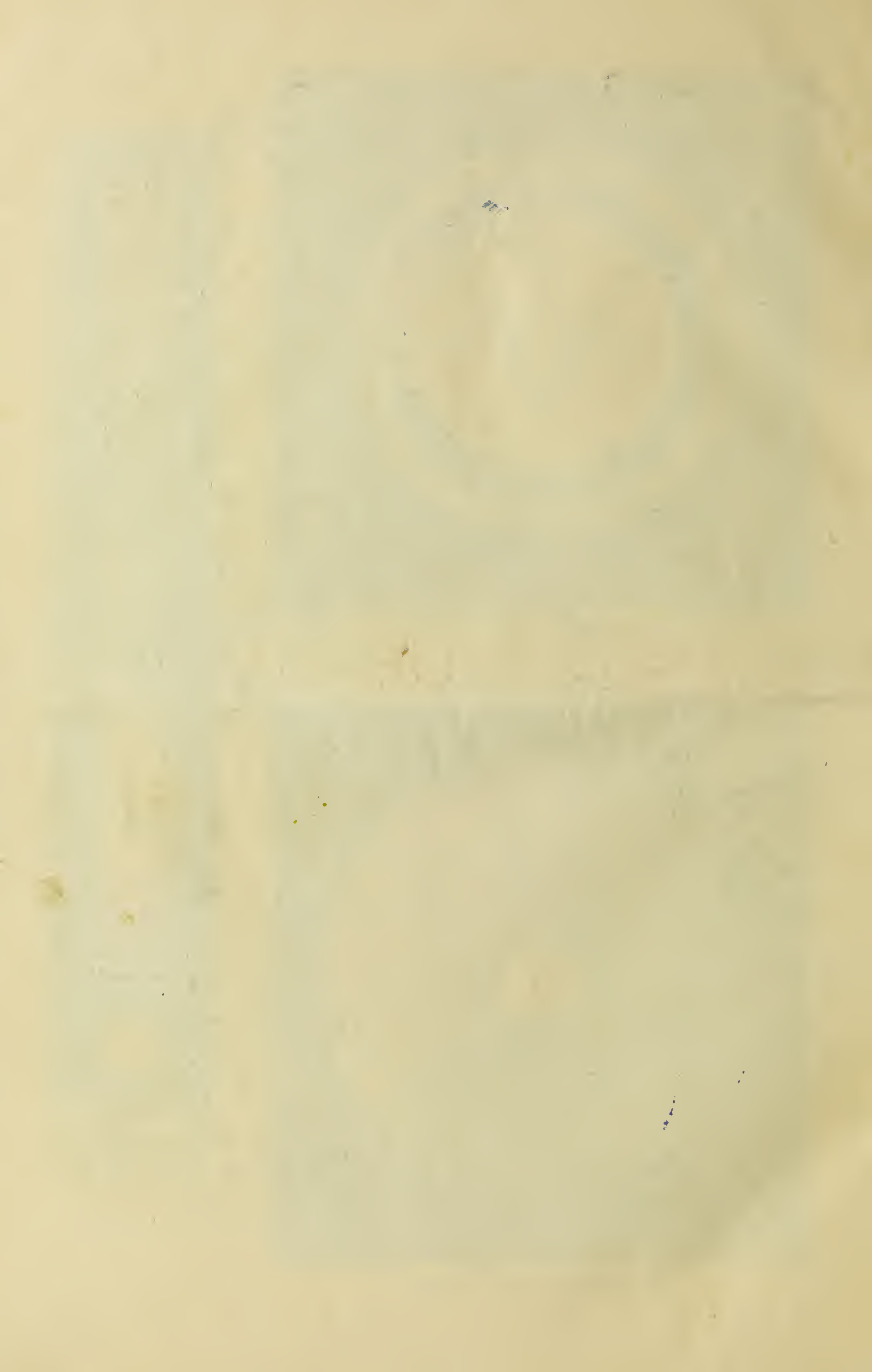
Farbenkreis nach Bezold



Sonnenspektrum
nach Berger



Farbenkreis nach Adams





Die Erythräische Sibylle

aus Michelangelos Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle (nach Originalaufnahme)

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.





Spaziergang im Garten

Ausschnitt aus dem Bilde von P. P. Rubens in der Münchener Pinakothek







Einschiffung na

von A



a der Insel Cythere
ne Watteau



